This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

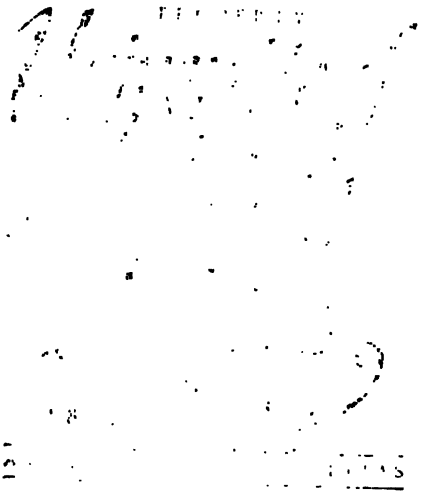
+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

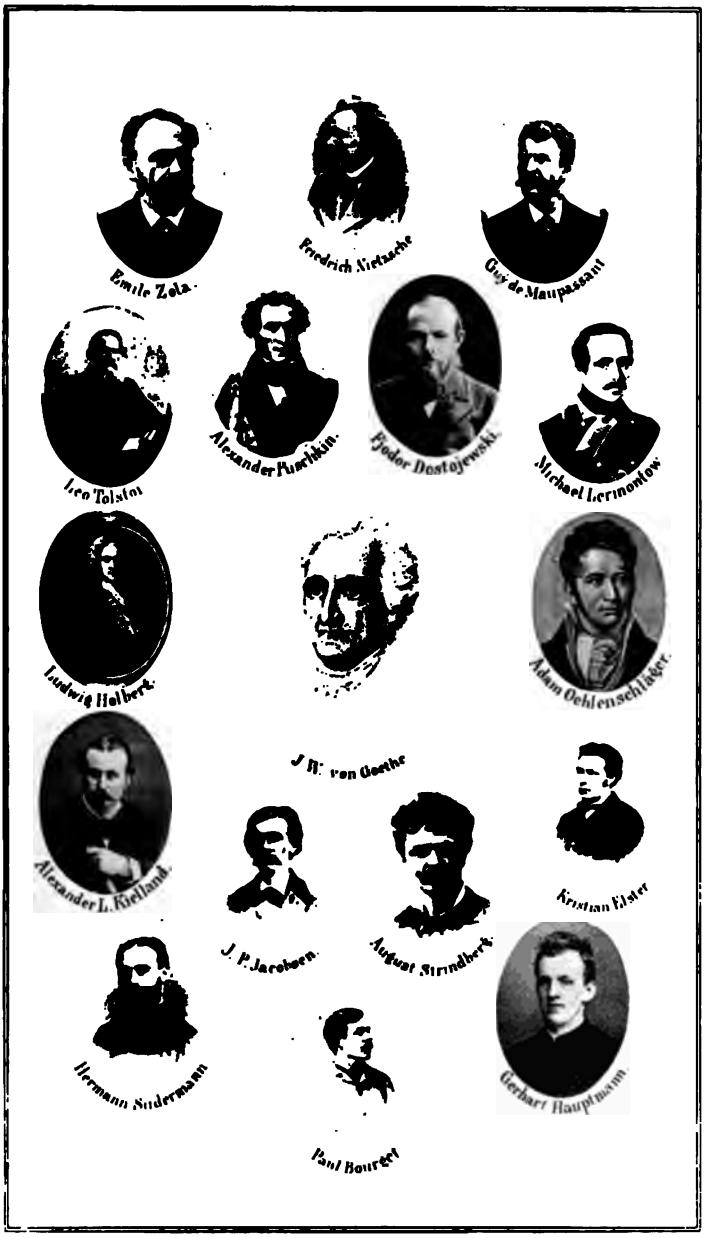
Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

B 974,314



~~3. 14. 4. 1.~~
X39.88
B8m
1895


Emile Zola
Friedrich Nietzsche
Guy de Maupassant
Leo Tolstoi
Alexander Puschkin
Fjodor Dostojewski
Michael Lermontow
Ludwig Holberg
Adam Oehlenschläger
J. W. von Goethe
Alexander L. Kielland
J. P. Jacobsen
August Strindberg
Kristian Elster
Hermann Sudermann
Gerhart Hauptmann
Paul Bourget

MENSCHEN UND WERKE.

ESSAYS

VON

GEORG BRANDES.

ZWEITE DURCHGESEHENE UND ERGÄNZTE AUFLAGE.

MIT EINEM GRUPPENBILD IN LICHTDRUCK.

FRANKFURT A/M.
LITERARISCHE ANSTALT
RÜTTEN & LOENING
1895.

839.88
B8m
1895

Alle Rechte, insbesondere das der Uebersetzung vorbehalten.

Druck von R. Morgenstern, Frankfurt a. M.

VORWORT.

Es ist eben zwölf Jahre her, dass ich dem deutschen Publikum eine Sammlung Essays vorlegte. Sie hat Leser gefunden und ist in neuer, jetzt wieder ausverkaufter Ausgabe erschienen. Ich war damals in Berlin wohnhaft und war bemüht, was ich schrieb, in die deutsche Sprache zu überführen.

Seitdem hat meine Wirksamkeit auf's Neue ihren Mittelpunkt in Kopenhagen gehabt; sie ist auf die Verhältnisse im skandinavischen Norden gerichtet gewesen und ich habe mit einem nordischen Publikum vor Augen geschrieben. Nur ein sehr geringer Theil von dem, was ich in dieser Reihe von Jahren hervorgebracht habe, ist in's Deutsche übertragen worden, und die Mehrzahl der Bücher, die, mit meinem Namen versehen, in Deutschland erschienen, wurden — weil es zwischen Dänemark und Deutschland keine litterarische Konvention giebt — ohne meine Zustimmung und gegen meinen Willen als Uebersetzungen alter, vor zehn oder fünfzehn Jahren umgearbeiteter Entwürfe herausgegeben.

Der Umfang meiner Lebensarbeit und meiner Bestrebungen ist deshalb nothwendigerweise der deutschen Lesewelt unbekannt. Was für das Publikum kleinerer Staatsgesellschaften geschrieben ist, braucht viele, nicht

zu erwartende, Voraussetzungen oder auch viele, ermüdende, Erklärungen, um von einem anders erzogenen, anders interessirten Publikum verstanden zu werden.

Ich habe unter meinen kürzeren Arbeiten eine kleine Auswahl getroffen, von der es mir vorkam, dass sie vielleicht ein allgemein europäisch gebildetes Publikum am ehesten interessiren könnte.

Eines Gastes, der sich nur selten zum Besuch wagt, wird der Hausherr nicht leicht überdrüssig. Ein Essayist, der sich nur ein Mal alle zwölf Jahre einfindet, kann wenigstens nicht der Zudringlichkeit beschuldigt werden.

KOPENHAGEN, im September 1893.

Georg Brandes.

NACHSCHRIFT.

Ueberraschend schnell ist die erste Auflage dieser Essays ausverkauft worden. In der zweiten sind die Aufsätze über Nietzsche und Strindberg, Sudermann und Hauptmann ergänzt, das Buch überhaupt sorgfältig durchgesehen und ein wenig verbessert.

October 1894.

G. B.

INHALT.

		Seite
1.	Goethe und Dänemark	1
2.	Ludwig Holberg	59
3.	Adam Oehlenschläger: Aladdin	97
4.	Friedrich Nietzsche	137
5.	Emile Zola	225
6.	Guy de Maupassant	261
7.	Puschkin und Lermontow	293
8.	Fjodor Dostojewski	309
9.	Leo Tolstoi	345
10.	Das Thier im Menschen	361
11.	Kristian Elster	387
12.	Alexander L Kielland	398
13.	J. P. Jacobsen	434
14.	August Strindberg	482
15.	Hermann Sudermann	515
16.	Gerhart Hauptmann	533

1. GOETHE UND DÄNEMARK.

(1881)

Goethe ist nicht nur die tiefste und umfassendste dichterische Begabung, sondern überhaupt der am reichsten ausgestattete Mensch, der seit den Tagen der Renaissance in europäischer Litteratur hervorgetreten ist. Obwohl die ersten fünfzig Jahre seines Lebens und Wirkens bekanntlich dem achtzehnten Jahrhundert angehören und dessen Ideen- und Gefühlsleben den volltönigsten Ausdruck geben, den es in bejahender Form erhalten hat, und obwohl wir heutzutage an vielen Punkten die Begrenzung seiner Anlagen erblicken, lässt sich die Grenze seiner Herrschaft in Zeit und Raum noch nicht ersehen. Das zwanzigste Jahrhundert wird ihn von dem neunzehnten empfangen, wie dies ihn von dem vorhergehenden empfing, und allmählich wie die Völkerschaften in der Kultur steigen, streben sie, sich seine Dichtungen, Gestalten und Gedanken in stets vollerem Maasse anzueignen.

Man würde Goethe in Verhältniss zu jedem civilisirten Volk stellen können und würde die Entwicklungs-

stufe dieses Volks in der modernen Zeit an dem Grad seines Verständnisses für diesen einen Geist ermessen können; denn jede Epoche, jedes Land und jeder Mensch charakterisirt sich selbst merkwürdig durch das von ihnen über Goethe gefällte Urtheil. Berthold Auerbach hat das glückliche Wort „goethereif" gebildet. Goethereif war in der ersten Periode von Goethe's Leben kein Volk, auch das deutsche nicht. Aber die Völker reifen schneller oder langsamer dem Verständniss seines Wesens entgegen.

Es ist mir aus diesem Gesichtspunkt eine anziehende Aufgabe erschienen, das Verhältniss zwischen dem grossen Mann und einem kleinen Lande so darzustellen, dass man dadurch einen gedrängten Ueberblick über hundert Jahre der Kulturgeschichte Dänemarks hat. Es wird hier gleichsam Probe gemacht an der Freiheit und Fülle des dänischen Geisteslebens. Wir folgen Goethe von seinem ersten epochemachenden Werke, wo die geniale Unbändigkeit des Jünglings durchbricht. Er ist hier schon gross, aber das Verständniss in Dänemark ist schwach und gering. Das ganze achtzehnte Jahrhundert geht zu Ende, bevor man sich im Norden eine Vorstellung von dem Wesentlichen in dem Wirken Goethe's zu bilden vermag. Er ist ein alternder Mann, als er hier von den ersten Jünglingen geahnt und begriffen wird. Von da ab wächst das Verständniss langsam aber sicher. Die verschiedenartigsten Geister begreifen verschiedene Seiten seines Wesens und bald wird das Verständniss productiv. Wir sehen aber gleichzeitig auch Goethe wachsen. Aus dem Jüngling, dessen Bücher verboten und parodirt werden, wird der Mann, dem die Besten der Zeitgenossen huldigen, und dessen Werke sie erklären, und aus diesem Mann wird der Greis, dessen Ruhm der grösste des Zeitalters ist und nach dessen Aufenthaltsort gepilgert wird. Sein Lebenslauf ist schon Geschichte, und kaum ist er gestorben, so verwandelt sich die geschichtliche Gestalt in eine mythische.

Er steht da, mit den ältesten der Weisen Griechenlands verwandt und doch als ein Grundleger moderner Naturwissenschaft wie auch moderner Poesie und Kritik. Er reicht Thales seine eine Hand, Darwin seine andere, und sein Geist schwebt über der modernen „Weltlitteratur", die er weissagte und deren Grundwall seine Werke sind.

I.

Am 9. September 1776 schrieb Seine königliche Hoheit der Erbprinz zu Dänemark an die Canzelei um durch dieselbe der theologischen Facultät Kopenhagens ein Gutachten abzufordern „ob das Buch Werthers Leiden, von welchem Proft eine Uebersetzung angekündigt hat, ohne Schaden für gute Sitten gelesen werden kann", wenn nicht, „wolle die Canzelei (denn das hat der König befohlen) diese Uebersetzung sofort einstellen und kassiren lassen."

Am 19. September erfolgte die Antwort der Canzelei an den König: „In allerunterthänigster Erfüllung des Cabinetbefehls vom neunten hujus ist der theologischen Facultät zugeschrieben worden, ob u. s. w., und da die theologische Facultät in Ihrem Gutachten, das allerunterthänigst beigelegt ist, das erwähnte Buch als eine Schrift betrachtet, welche die Religion verspottet, die Laster beschönigt und gute Sitten verderben kann, so hat die Canzelei heute dem Polizeipräsidenten geschrieben, Proft kund zu thun, dass er die in Vorbereitung seiende Uebersetzung sofort einzustellen habe, da dieselbe keineswegs gedruckt oder debitirt werden darf." [Luxdorphiana S. 258.]

Unter den Mitgliedern der theologischen Facultät der Universität zu Kopenhagen, die dieses burleske Verbot veranlassten, war der als dänischer Bischof später

bekannte N. E. Balle, der durch einen sonderbaren Zufall zwei Jahre gleichzeitig mit Goethe und Jerusalem in Leipzig studirt hatte.

Man würde Dänemark Unrecht thun, wenn man einen Beweis ungewöhnlicher nationaler Beschränktheit in einer Urkunde suchen wollte, in welcher nur die so häufige theologische Bornirtheit der damaligen Zeit sich ausspricht. In Mailand hatte, wie Goethe selbst Eckermann erzählt, der Bischof die ganze Ausgabe der erschienenen Wertherübersetzung von den Geistlichen in den Gemeinden aufkaufen lassen, um das Buch ganz im Stillen wieder aus der Welt zu bringen — ein Mittel, das übrigens leicht das entgegengesetzte Resultat hätte herbeiführen können. Und in Deutschland selbst war Werthers Leiden an mehr als einem Orte gerade so feindlich aufgenommen worden wie in Dänemark. In Hamburg hatte der durch Lessing unsterblich gewordene Hauptpastor I. M. Goetze seine „Kurze aber nothwendige Erinnerungen über die Leiden des jungen Werthers" 1775 herausgegeben, nach welchen „die ganze Charteque" keinen anderen Zweck habe als „das Schändliche von dem Selbstmorde eines jungen Witzlings abzuwischen und diese schwarze That als eine Handlung des Heroismus vorzuspiegeln" und in Leipzig wurde das Buch von den weisen Vätern der Stadt sogar bei hundert Reichsthalern Strafe verboten. [J. W. Appell: Werther und seine Zeit.]

Das Verbot hatte denn auch nicht die geringste Bedeutung in einem Lande, wo alle Gebildeten Deutsch verstanden. Obwohl Werther erst 1832 (durch Meisling) in dänischer Uebersetzung erschien, war schon in den Siebziger Jahren des vorigen Jahrhunderts die Wertherepidemie unter der Jugend in Dänemark stark verbreitet. Rahbek, der empfindsame Elegien- und Trinkliederdichter, Herausgeber eines dänischen Spectators und überhaupt der einzige eigentliche *Literator* jener Uebergangszeit des 18. Jahrhunderts in das folgende, war in seinem

19. Jahre jener Epidemie verfallen. Wo er sie bespricht und auf ihr gleichzeitiges Auftreten in verschiedenen Ländern aufmerksam macht, stellt er es als unentschieden hin, ob das Buch die Quelle oder das Erzeugniss jenes Fiebers sei, und erklärt nicht zu wissen, „ob er ein Schwärmer wurde, weil er immer Werther in der Tasche trug, oder ob er immer Werther bei sich hatte, weil er ein Schwärmer geworden war." Goethe selbst, der in „Dichtung und Wahrheit" die allgemeinen Einflüsse der Zeit und die Lectüre englischer Schriftsteller hinzuzieht, um das Entstehen des Buchs zu erklären, war später (Eckermann III. 29) geneigt, den Ursprung individueller zu fassen. „Die vielbesprochene Wertherzeit gehört, wenn man es näher betrachtet, freilich nicht dem Gange der Weltcultur an, sondern dem Lebensgange jedes Einzelnen, der mit angeborenem freien Natursinn sich in die beschränkenden Formen einer veralteten Welt finden und schicken lernen soll." Die Gegenwart wird wohl an eine Wechselwirkung zwischen Werther und dem Zeitalter glauben.

Obwohl nun die Schwärmerei für Goethe's Jugendwerk viele Herzen erfüllte und manch einer jungen verheiratheten Frau Seufzer und Thränen jugendlicher Anbeter eintrug, waren die dänischen litterarischen Zustände doch durchaus nicht der Art, dass man in den letzten Decennien des Jahrhunderts Goethe schätzen und seiner Entwickelung mit Verständniss und Freude folgen konnte. Rahbek, so eingeschränkt sein Gesichtskreis auch war, ist als entschiedener Vertreter der Empfindsamkeitsperiode fast der Einzige, der in dieser Zeit einen vollen Eindruck von Goethe hat. Und selbst er war persönlich gegen Goethe eingenommen wegen dessen angeblichen „Stolzes", und war noch im Jahre 1803 nicht weiter gekommen, als bis zum „ersten Goethe", wie er ihn nennt, dem Verfasser von Werther, Götz, Stella und Clavigo. Was Goethe später geschrieben hatte, war ihm

nicht sympathisch, obwohl er 1801 eine Uebersetzung von Wilhelm Meisters Lehrjahren herausgab.

Die älteren, französisch gebildeten, mässig begabten Dichter, Pram und Thaarup, mochten weder Goethe noch Schiller, und verabscheuten überhaupt die ganze neuere deutsche Litteratur. Sie schrieben zwar nie eine Zeile gegen die grossen Deutschen, aber charakteristische mündliche Aeusserungen von ihnen sind aufbewahrt. Von dem aufbrausend heftigen Sonderling Pram hat Oehlenschläger in seinen Lebens-Erinnerungen eine hübsche Anekdote: „„Mit Pram disputirte ich zuweilen, bis er rasend und ich hitzig wurde. — „Höre", sagte er einmal, als wir von Schiller sprachen, „wenn ich einem deutschen Unteroffizier sage: Du sollst mir so ein Stück schreiben wie Wallenstein, und der Schlingel es nicht in vierundzwanzig Stunden thut, so hat er siebenundzwanzig Stockprügel verdient." Nun brach ich in ein lautes Gelächter aus, legte die Hand auf seine Schulter und sagte „Lieber Pram, und wenn man Dich todt schlüge, Du könntest nicht eine einzige solche Scene schreiben." — „Das ist, meiner Treu, sehr möglich", sagte er nun ganz freundlich; „ich habe auch nicht von mir gesprochen."" — Pram wollte augenscheinlich nicht so sehr Geringschätzung gegen Schiller als überhaupt einen Abscheu vor dem Neuen ausdrücken, wofür er Gründe zu geben unfähig war.

Der einzige Dichter der alten Schule, welcher wirklich einen Pfeil gegen Goethe richtete, war der geniale Norweger Johan Herman Wessel (1742—1785), der ein Jahr vor seinem Tode eine komische Erzählung „Stella" veröffentlichte, welche Goethe's Schauspiel gleichen Namens parodirt. Wessel, der durch sein die französische Tragödie verspottendes Meisterwerk „Liebe ohne Strümpfe" in der nordischen Litteratur einen unsterblichen Ruhm gewonnen hat, war schnell von seiner poetischen Höhe gesunken und hatte in den Achtziger Jahren einen grossen

Theil seines Humors eingebüsst. Goethe's „Stella" konnte zwar durch die überspannte Empfindsamkeit und den gewagten Schluss die Satire eines komischen Genius herausfordern, aber Wessels Gedicht ist weniger witzig als plump.

Ein fünfter Dichter der ältern Generation, Sander, dem Oehlenschläger seine erste, späte Bekanntschaft mit Goethe verdankte, sprach von dem grossen Dichter mit einem Schrecken wie von „einem Mann mit wilden, stolzen Leidenschaften, der sein schönes Genie missbraucht hätte" und lieh dem Jüngling einige seiner Werke mit einer väterlichen Warnung „als seien sie Pulver und Kugel oder giftige Arzneimittel." Damals war Oehlenschläger schon 19 Jahr alt; bisher hatte er von Goethe immer nur wie von einem überspannten Schwärmer gehört, der junge Männer verführte, sich eine Kugel durch den Kopf zu jagen, oder wie von einem unsittlichen Schriftsteller, den zu lesen sich für junge Leute nicht zieme.

II.

Wie weit die intelligentesten Kreise, ja selbst die deutschen und deutschredenden Familien in Dänemark, davon entfernt waren, Sinn für die Grösse Goethes zu haben, zeigt am deutlichsten der Standpunkt des 1764 geborenen Dichters Jens Baggesen, der in diesen Familien stetig verkehrte. Ende 1790 besuchte dieser zum ersten Male Weimar, wohnte bei Wieland und sah Goethe nicht, der damals in Schlesien war; aber er scheint hier nur Missstimmung und Unwillen gegen den Abwesenden eingesogen zu haben. Gewiss musste die selbstsichere Ruhe Goethe's dem unsteten, hysterisch empfindsamen, im französischen Sinne geistreichen Dänen fremd und unsympathisch sein. Aber seine Briefe an Reinhold wie seine Tagebücher zeigen, dass ihm ausserdem von Goethe's

„Freunden", wie er es naiv ausdrückt, sehr viel Böses über den Hochmuth, die Selbstsucht, den Geniestolz Goethe's eingeflüstert worden sei. [Baggesen an Reinhold, Kopenhagen den 19. Dec. 1791. Briefwechsel I., 20. In Baggesens Reisetagebuch heisst es ein Paar Jahre später: Ich ziehe den vorstellenden (Fichte'schen) Egoismus dem darstellenden (Goethe'schen) vor.]

Erst im Anfang des Jahres 1795 kommt Baggesen dazu, Goethe seinen Besuch zu machen, der jedoch wenig befriedigend ausgefallen sein muss; sonst würde er, der Alles aufzeichnet, eine solche Begebenheit nicht unbesprochen gelassen haben. Einen günstigen Eindruck hat er nicht erhalten und um den ungünstigen wiederzugeben, hat er, der sich sonst so völlig in der klassischen Denkweise bewegt, ein romantisch angehauchtes Schmähwort gebraucht; im folgenden Jahre nennt er in einem Briefe an Reinhold mit einer an Novalis erinnernden Wendung Goethe „den erhabenen Brauer in Weimar". Auch ein zweiter Besuch bei Goethe hat in Baggesens Papieren keine Spur hinterlassen. Welche Scheu er aber dem ihm so fremden Wesen des grossen Mannes gegenüber fühlte, zeigt am schärfsten eine Aeusserung in einem Brief an Jacobi vom 25. Sept. 1797: „Lavatern sah ich dies Mal nicht; die Zeit war zu kurz dazu — und eigentlich, die Wahrheit zu sagen, fürchtete ich Goethe'n bei ihm anzutreffen, der eben in Zürich angelangt war."

Baggesen, der bei all seiner Zerfahrenheit ein speculativer Kopf war und sich sein ganzes Leben hindurch ebenso sehr von der Philosophie wie von der Poesie angezogen fühlte, hatte in der Kantischen Philosophie seine geistige Erziehung durchgemacht. Sein Enthusiasmus für Kant war so gross, dass er sogar dessen Vornamen Immanuel als zweiten Vornamen annahm, und er sah als junger Mann alle geistigen Erscheinungen durch Kantische Brillen. Deswegen vermochte er nicht, Goethe zu verstehen. Mit Kants Moralgesetz gemessen schien

ihm Goethe frivol, und von dem Standpunkt des Rationalismus angesehen war er irrationell. Als gegen die Jahrhundertwende die Periode der Reaction für ihn wie für so viele Andere kam, vermochte er nicht sich zu Schelling zu erheben, dessen Naturphilosophie, die in Dänemark Goethe den Weg bahnte, auf seinen rein logischen Geist abschreckend wirkte, sondern nahm zu der Gefühls- und Glaubensphilosophie seine Zuflucht, schloss sich erst Reinhold, dann Jacobi innig an. Sein Unmuth gegen Goethe machte sich im Anfang des neuen Jahrhunderts in einem Gedichte Luft, das man einfach als höchst thöricht verurtheilen kann, das aber völlig im Geiste des vergangenen Zeitalters geschrieben ist, und eben deswegen ein Interesse darbietet, weil es, obwohl auf sehr mangelhafter Kenntniss Goethe's beruhend, das Gepräge der historischen Unfähigkeit eines Verstehens nicht offener tragen könnte. Es heisst hierin:

Muthwillig ist sein Thun, muthwillig all sein Sinnen,
Und Ausgelassenheit sein End' und sein Beginnen.
Wenn And're den Gedanken hin und her
Mühselig suchen, endlich müde finden,
So suchen ihn Gedanken, kreuz und quer
Und finden ihn — doch nur von ungefähr;
(Denn ernstliche Besuche hasst er sehr.)
Und stünds bei ihm, er liess sich niemals finden.
Er hat dem Pöbel manches Buch geschenkt,
Worin *er* niemals dacht', und jede Zeile — denkt!

Die Worte von Goethe's Hass gegen ernstliche Besuche klingen fast wie eine Reise-Erinnerung. Es kam jedenfalls Baggesen so vor, als sei es Goethe mit gar Nichts Ernst. Er erschien ihm unberechenbar und launenhaft, weil er bei ihm den bewussten Plan, an dessen Bedeutung für die Dichtkunst er glaubte, nicht zu finden vermochte.

Es verwirrte ihn vollständig, dass Goethe sogar den Enthusiasmus als Stoff verwendete und von diesem Stoff zu einem schalkhaften in einem und demselben Werke überging. Und Goethe strebte nicht; man spürte bei ihm keine Gedankenarbeit; er schien als Künstler unbewusst, er hatte nicht gedacht, und jede Zeile dachte. Es ist sehr eigenthümlich, dass diese Wendung, die ein Jahrzehnt später fast überall als das höchste Lob gegolten hätte, hier einen bittern Vorwurf ausdrücken soll. Es ist auch bemerkenswerth, wie verwandt dieser Angriff dem ist, den Baggesen einige Jahre später in seiner berühmten poetischen Epistel „Nureddin an Aladdin" gegen Oehlenschläger richtet. Ganz im Sinne des achtzehnten Jahrhunderts waren für ihn nicht Werden und Wachsen, sondern Denken und Thun die höchsten geistigen Funktionen. Man begreift, dass Baggesen bei Goethe die Regeln „des gebildeten Geschmacks" übertreten fand; aber es gehörte nichts desto weniger viel Uebermuth und etwas Frivolität dazu, gegen einen solchen Mann die platte Beschuldigung zu richten, dass er „dem Pöbel" manches Buch geschrieben hätte.

Das Gedicht ist in der dänischen Litteratur folgenschwer geworden, denn indem es die Entrüstung Oehlenschlägers hervorrief und ihn gegen Baggesen überhaupt verstimmte, gab es dem bis dahin guten, ja innigen Verständniss der beiden Dichter den ersten Riss. Baggesen hatte, als er im Jahre 1800, in der Absicht nie zurückzukehren, Dänemark verliess, Oehlenschläger „seine dänische Leier" vermacht; er sah in dem Jüngling damals mit Recht einen begeisterten Verehrer. Aber kurz danach war der Umschlag in der neueren dänischen Litteratur erfolgt. Die Schlacht auf der Rhede 1801 hatte das Nationalgefühl geweckt, und die Ankunft von Steffens aus Deutschland als Apostel einer neuen Zeit hatte auf die zeitgenössische Jugend, besonders auf fast alle angehenden Dichter und Schriftsteller, den tiefsten Eindruck

gemacht. Steffens war in Wirklichkeit der Erste, der die Augen der jüngeren Generation für die Bedeutung und die Grösse Goethe's öffnete, er „der schlimme Atheist", wie er sich bezeichnet, „der es wagte, die Weisheit jener Zeiten apokryph und den verschrieenen Goethe kanonisch zu nennen". Ringsum in den Briefen und Memoiren des jetzt ausgestorbenen Geschlechts findet man Zeugnisse der umfassenden Wirkung seiner ersten Vorlesungen.

Grundtvig, der berühmte Dichter und nationale Sektenstifter, hat in seinem „Kirchenspiegel" den Eindruck, den jene Vorlesungen — die einzigen, die er je zu hören ausbielt — auf ihn machten, in folgenden Worten wiedergegeben: „Ich fand es zwar ganz unglaublich, aber auch ganz merkwürdig, was er in seiner verwegenen Sprache unleugbar nannte, dass Alles, was wir in Kopenhagen lasen und schrieben und bis in die Wolken erhoben, deutsche und französische Makulatur sei..... und dass, wenn man wissen wolle, was Poesie sei, nur Shakespeare und Goethe, die ich niemals hatte nennen hören, zu lesen seien, wenn man aber einen Begriff von Philosophie haben wolle, so solle man nur Steffens hören und Schelling lesen."

Welche Umwälzung Steffens in der Seele des jungen Oehlenschläger hervorrief, wie er unter dem Eindruck ihres ersten, Tag und Nacht dauernden Gespräches sein epochemachendes Gedicht „Die goldenen Hörner" schrieb und alle seine früheren Arbeiten, sogar einen halbwegs gedruckten Band Gedichte verwarf, das ist zu oft und zu gut erzählt, um mehr als einer Andeutung zu bedürfen. Zwar hatte Oehlenschläger schon vier Jahre früher Goethe lieben gelernt; er hatte sich damals in „Götz von Berlichingen" mit derselben Schwärmerei vertieft, mit welcher er in der Kindheit seine Lieblingsbücher gelesen hatte: „Ich folgte Goethe's Geist, wie der treue Knabe Georg seinem Herrn in der Schlacht. Ich kroch in den grossen

Dichterharnisch, und obgleich ich ihn noch nicht ausfüllen konnte, tröstete ich mich mit Götzens Worten: Die künftigen Zeiten brauchen auch Männer.“ Aber jenes Studium war noch völlig naiv; von einem Genuss oder Verständniss der hohen Kunst bei Goethe war Oehlenschläger noch weit entfernt. Gesteht er doch selbst: „Ich merkte gar nicht, dass ich las, dass es Poesie war. Es war die Begebenheit selbst, die ich erlebte.“ Die Gespräche mit Steffens und die Vorlesungen desselben über Goethe's Werke lehrten Oehlenschläger den grossen Dichter als Künstler und Denker verstehen.

Als dann im Jahre 1803 die deutschen Gedichte Baggesens erschienen, musste das an Goethe gerichtete ihn nothwendigerweise im höchsten Grade empören. Seit er in den Geist des neuen Jahrhunderts eingeweiht worden, war seine jugendliche Begeisterung für das feine und geschmeidige Talent des ältern Landsmannes verdampft. Er schrieb einige Satiren gegen ihn, die er jedoch nur Freunden vorlas. Er hat sie in seinen „Lebens-Erinnerungen“ in leider sehr mässiger deutscher Uebersetzung mitgetheilt. Eine Strophe beginnt:

Was? *Er* singt „für den Pöbel?“
Solch wurmzerfressnes Möbel
Wagt an den Helden sich?
Du Jens für Weib und Dirne
Tief in den Staub die Stirne
Vor Goethe, passt für Dich[1].

Oehlenschläger ist geneigt, die ganze spätere Baggesen'sche Opposition gegen die poetische Richtung, die er einschlug, aus dem Zorn über diese Satiren herzuleiten. Er geht doch vielleicht in dieser Ansicht

[1] Das Wortspiel der letzten Zeilen war unübersetzbar. „Ein Jens der Mädchen“ ist im Dänischen eine scherzhafte Benennung eines bei den Frauen beliebten Hofmachers.

unbewusst etwas zu weit, um jener Opposition jede innere Berechtigung abzusprechen; aber ohne Einfluss auf die Stimmung eines so erregbaren Mannes wie Baggesen waren sie sicherlich nicht. Oehlenschläger bemerkt bei diesem Anlass ferner: „Mehrere Jahre darauf war wieder sein Faust, ein grosses Spottgedicht gegen Goethe, die erste Ursache seiner Feindschaft gegen mich, weil ich ihm meine Entrüstung darüber bezeugte, auf diese Weise einen grossen Mann zu verhöhnen. Um Goethe's willen hatte ich also diese vieljährigen Verfolgungen zu erleiden. Nie habe ich doch diesem auch nur eine Andeutung darüber gemacht, musste auch viele Jahre hindurch es dulden, dass Goethe mich ignorirte und endlich in einigen Briefen an Zelter mich à la Baggesen behandelte."

Nach wenigen Jahren trat jedoch eine grosse Veränderung in der Stellung Baggesens zu Goethe ein. Während er im Herbste 1806 sich in Kopenhagen aufhielt, wurde er mit dem Oersted'schen Hause bekannt und vertraut. Der grosse Jurist (spätere Premierminister) Anders Sandöe Oersted, Bruder des berühmten Entdeckers des Elektromagnetismus und von beiden Brüdern vielleicht der bedeutendere, war mit der Schwester Oehlenschlägers, der schönen und begabten Sophia, verheirathet. Die junge Frau war eine der damals nicht sehr zahlreichen dänischen Damen, die lebhafte geistige Interessen hegte; sie hatte ein unruhig verlangendes und strebendes Naturell, lebte in Musik und Poesie, war geschmackvoll, witzig und doch zur Schwermuth neigend, in ihrer Ehe mit dem kränklichen, mit Arbeit überlasteten Forscher nicht besonders glücklich und befriedigt. Von fremden Sprachen verstand und sprach sie nur Deutsch, zwar ungrammatisch, aber mit feiner Empfindung für alle eigenthümlichen Wendungen und Ausdrücke. Sie empfing als Gast in ihrem Hause Fichte (den ihr Gemahl in das dänische Geistesleben eingeführt hatte), als der seiner Professur beraubte Denker Kopenhagen besuchte.

Sie las Tieck, Novalis, Fichte. Goethe war ihr Lieblingsdichter.

Eine heftige Neigung fesselte bald den 42jährigen Baggesen an die 24jährige Schwester seines damals abwesenden Nebenbuhlers, und man spürte es schnell, dass sie einen bedeutenden Einfluss auf ihn ausübte. Eines Tages wurde er in ihrem Hause krank und blieb, selbst nach der schnellen Heilung, von der Zeit ab fast während seines ganzen Aufenthalts dort wohnen. Im September 1806 schreibt H. C. Oersted an Oehlenschläger: „Baggesen ist hier .... deine Schwester arbeitet, nicht ganz ohne Erfolg, ihn zu Goethe zu bekehren. Er fühlt schon, dass Vieles in seinen Urtheilen über den grossen Dichter persönlichen Verhältnissen entsprang."

Das den Angriff auf Goethe widerrufende Gedicht, das 1808 in „Heideblumen" gedruckt wurde, findet sich in einem Schreibkalender Baggesens aus dieser Zeit entworfen. Es lautet:

Palinodie.

Der zarten Unschuld kühle Morgenröthe,
Das schüchterne Gefühl der ersten Liebe,
Die Christusoffenbarung meiner Jugend,
Die zitternde Bekämpfung wilder Triebe,
Die gar zu herbe, noch nicht reife Tugend:
Was früh zur Kunst des Dichters Seele wendet —
Entfernte lang mein krankes Herz von Goethe.

Der freien Weisheit warme Mittagsonne,
Das Gleichgewicht, errungen durch Erfahrung,
Des Mannes grösse're Gottesoffenbarung,
Der vollempfundnen Liebe ganze Wonne:
Was zu Natur der Dichtung Kunst vollendet —
Zog den nicht länger unberufnen Richter
Zurück zum grössten aller deutschen Dichter.

In dem Tagebuch Baggesens vom Sommer 1807 erklärt er: „Dass Lilia (d. h. Sophia Oersted), diese reine, poetisch begabte Seele, schon als junges Mädchen den Deutschen Goethe und den Dänen Baggesen allen ihr bekannten Dichtern vorzog, bewirkte, dass ich (1806—1807) Goethe zu lesen anfing, während ich früher in seinen Schriften nur geblättert hatte. Seine Iphigenia finde ich unleugbar so beschaffen, dass ich jetzt das zu erreichen wünsche, dem zu entfliehen früher mein Wunsch war." Bezeichnend genug ist es das am meisten klassische Drama Goethe's, welches Baggesen am meisten imponirt.

Er fing an sich seines alten kindlichen Verhältnisses zu Wieland ein wenig zu schämen und die Spuren seiner Verehrung für denselben in seinen Werken zu tilgen. In dem Gedichte „Der Ursprung der Poesie" (Poesiens Oprindelse) wurde 1785 (in der ersten Fassung) Voltaire mit Shakespeare und Klopstock zusammen genannt als die, welche von dem echten Dichtermeth tranken; von 1791 ab war an die Stelle Voltaires Wieland getreten; von 1806 ab wird Wielands Name von dem Namen Goethe's verdrängt.

In der grossen neuen Vorrede zum „Labyrinth" vom Mai 1807 spricht Baggesen von seinem Auftreten in dem Wendepunkt, als das 19. Jahrhundert sich von dem 18. losriss, und erzählt, wie der Umstand, dass er in den Kreis Wielands anstatt in den Goethe's hineingezogen wurde, für seine Entwicklung verhängnissvoll war. „Wenn ich damals die persönliche Bekanntschaft dieses Genius der Genien gemacht hätte und dadurch früher mit seinen Meisterwerken bekannt und in die Mysterien seiner eigenthümlichen Kunst eingeweiht worden wäre, gewiss wäre dann meine Huldigung, wenigstens für lange Zeit, ausschliesslich geworden." Baggesen beklagt jedoch das Geschehene oder Unterlassene nicht, denn das Studium Goethe's würde, meint er, seiner Selbständigkeit schädlich geworden sein, Wieland könnte ihm dagegen nicht

schaden: „Klopstock, Voss und sogar Schiller haben meine Poesie mehr als Wieland beeinflusst.“ Der Satz ist vermuthlich mit subjectiver Wahrheit geschrieben. Der Odenstil Baggesens verräth die Einwirkung von Klopstock, seine Hexameter nur zu sehr diejenige von Voss, aber als geistige Persönlichkeit war er mit Wieland viel näher als mit irgend einem anderen deutschen Dichter verwandt. Sonderbar, dass der zu Goethe neu Bekehrte, der ein so feines Ohr für Verse besass, noch immer fortfuhr, Voss rein metrisch über den so lange verkannten Meister zu stellen, den er doch selbst „in eigentlich poetischer Kraft“ den Ersten aller Neueren nennt. Voss nennt er daselbst den Ersten „in eigentlicher Verskunst“. Doch nachdem dies geringe Opfer den alten Göttern gebracht war, gab er sich rücksichtslos dem neuen Cultus hin. Er drehte den Spiess des Unwillens, den er, der klassisch Gläubige, gegen Goethe gerichtet hatte, gegen die in vollem Uebermuth aufblühende romantische Schule und war entzückt, bei dem jetzt weniger als je romantischen Altmeister eine grosse, wenn auch beherrschte Ungeduld über das Treiben der Jüngeren zu spüren.

Es war eben der Zeitpunkt, wo die Naturphilosophen und Romantiker ihrer Unzufriedenheit mit Goethe öffentlichen und noch mehr privaten Ausdruck gaben. Seit sein Aufsatz „Winckelmann“ erschienen war, konnten sie ja in ihm nicht mehr einen Beschützer und Patriarchen sehen. Oehlenschlägers Briefe an H. C. Oersted vom Jahre 1807 geben von dieser gegenseitigen Missstimmung reichliches Zeugniss. Er beklagt sich bitterlich über seinen alten Freund Steffens: „Selbst Goethe war ihm zuletzt nichts Rechtes mehr“, sagt er, und die Aeusserungen der Schlegel haben ihn ganz besonders empört:

„„Als ich mit Friedrich über Goethe's Krankheit sprach, sagte er kaltgrinsend: „Der alte Kerl hat faule Nieren und wird's nicht lange mehr machen.“ August

Wilhelm sagte mir, trotzdem er wusste, dass ich von Goethe kam und bei ihm beliebt war: „Goethe soll sich sehr niederträchtig geäussert haben in der Litteratur-Zeitung etc.“ Ich hatte alle Fassung nöthig, um ihm nicht eine Maulschelle zu geben, dass der kleine Schwächling unter den Tisch gerollt wäre.““

Ueber die Stimmung Goethe's spricht Oehlenschläger sich in folgenden Worten aus: „In Berlin war ich allein und frei, die lange, drückende Belästigung von Steffens' Persönlichkeit hatte etwas Bitteres hinterlassen, böses Blut gesetzt. Nun kam ich nach der Sehnsucht eines halben Lebens zu meinem Lehrer und Meister Goethe! Und da sah ich die stumme Entrüstung des alten Löwen über die neuere Frechheit und den muthwilligen Ungestüm. Er sprach wenig davon, aber ich las in seinem Herzen und zog aus seinem besonnenen Urtheil meinen Schluss . . . . Ich hatte nicht viele Autoritäten, aber Goethe war eine.“

In demselben Jahre (1807) schreibt Baggesen in einem Brief nach Kopenhagen: „Sage Sophia, dass der Friede zwischen ihrem Goethe und ihrem Baggesen geschlossen ist, und was Sie gewiss erfreuen wird, dass, wenn ich der Erste war, der ihm öffentlich die Hand reichte, so war er der Erste, der mir privat die seinige gab, indem er mich herzlich grüssen und mir für „Parthenais“, die er in Karlsbad gelesen hatte, danken liess. Wir sind über den Werth und Unwerth der neuen Schule völlig einverstanden.“ [1]

Zu einer unbedingten Verurtheilung der Romantiker ist Baggesen in diesem Augenblick durchaus nicht geneigt. Sein aus demselben Jahre herrührendes dänisches Gedicht „Mein Gespenst und ich selbst“ (Min Gjenganger

[1] Die Beziehungen Baggesens zu Sophia Oersted sind zum ersten Mal in dem reichhaltigen, aber allzu breiten, achtbändigen Werk Kr. Arentzens: „Baggesen og Oehlenschläger“ dargestellt worden.

og jeg selv) beweist, dass die aufrichtige, wenn auch nicht tiefgehende Wandlung, die in ihm vorgegangen war, seine Augen für die poetisch-geniale Seite der Kindlichkeit bei Tieck und der Ausgelassenheit bei Schlegel geöffnet hatte; ja er war vielleicht während dieser Uebergangsepoche gerechter als Oehlenschläger gegen die Romantiker gestimmt; was er aber bei ihnen Anzuerkennendes fand, dafür hatte ihm die eingeimpfte Bewunderung für Goethe das Verständniss gegeben.

Seine deutsche Gedichtsammlung „Die Heideblumen" enthält nicht nur Nachklänge an Goethe, sondern auch directe Huldigungen. Goethe wird der „Dichtung strahlender Gottmensch" genannt, und in dem Stammbuch des jungen Goethe, den Baggesen in Heidelberg bei Voss traf, schilderte er den Vater des ihm schnell lieb gewordenen Jünglings als zwischen Homer und Shakespeare emporragend.

Die Begeisterung für einen auf so ganz verschiedenem geistigen Boden stehenden Dichter war jedoch bei Baggesen nur anempfunden und konnte bei seinem widerspruchsvollen Charakter sich nicht lange auf diesem Höhepunkt halten. Nach und nach, wie sein Verhältniss zu den deutschen Romantikern und zu Oehlenschläger sich immer kritischer und polemischer gestaltete, wie Oehlenschläger ohne geistig vorwärts zu schreiten ihn in der öffentlichen Meinung immer mehr überstrahlte, und vollends nachdem er im November 1811 bei seiner Rückkehr vom Ausland durch den kalten, fremden Empfang Sophia Oersteds, die in der Zwischenzeit einen andern und jüngern Freund in dem Philosophen Sibbern gefunden hatte, das Band, das ihn ursprünglich mit Goethe und Oehlenschläger verknüpft hatte, zerrissen fühlte, — wurde sein Ton gegen den grossen deutschen Meister kühler und pietätloser.

Schon in seinem „Taschenbuch für Liebende" 1810, noch mehr in dänischen Prosaschriften und Poesien von

1814 und 1817 behandelt er Goethe als weitschweifigen, halbironischen oder altersmüden Romantiker. In seiner „Abrakadabramythologie" heisst es: „Lerne Goethe, Tieck und Schlegel auswendig — besonders was Deutschland schon von diesem Kleeblatt vergessen hat." Baggesen meinte also, dass Deutschland im Jahre 1817 schon irgend etwas von Goethe vergessen habe.

Erst 1836 erschien als „Dritter Theil der Poetischen Werke Baggesens in deutscher Sprache" sein schon 1804 geschriebenes grossses aristophanisches Drama „Der vollendete Faust oder Romanien in Jauer", ein Werk, das nach den Aeusserungen Oehlenschlägers in seiner ursprünglichen Gestalt eine hauptsächlich gegen Goethe gerichtete Satire gewesen sein muss, das aber, 1806 geändert und 1809 reingeschrieben, nur geringe Spuren der einstigen Grundtendenz trägt. Goethe, der mit dem Namen Opitz bezeichnet ist, wird als über der Satire stehend dargestellt. Das Stück, das vielleicht, weil es Niemand liest, in Dänemark einen unverdienten Ruhm geniesst, spielt in Weimar während des Besuches der Frau von Staël. Das vorwärts drängende französische Heer steht als drohende Macht im Hintergrund, und ein fremder Offizier betritt zuletzt, nachdem ganz Romanien ohne Schwertschlag erobert worden, als siegreicher Fortinbras die Bühne. Unter erdichteten Namen erscheinen Goethe, Wieland, Jean Paul, Fichte, Dr. Gall, Frau von Staël, Schelling, Tieck und Baggesen selbst als Hanswurst. Ich gestehe, dass die Satire mir nicht immer verständlich ist und mir nur ausnahmsweise witzig vorkommt. Nur der Scherz, der mit den Romantikern, besonders mit den nachlässigen Versen Tiecks und dem fremdklingenden lyrischen Nonsens der Sonettfabrikanten getrieben wird, ist durch und durch treffend und amüsant.

Ein gewisses geistiges Armuths-Zeugniss hat Baggesen sich selbst dadurch gegeben, dass diese dramatische

Parodie, in welcher vor Allen Tieck gehänselt wird, seiner ganzen Form oder Unform nach — das Theater im Theater u. s. w. — genau an die Tieckschen polemisch-phantastischen Lustspiele erinnert. Die Neueren werden (nicht eben tief) als Barbaren aufgefasst, welche die griechisch-römische Kultur tilgen und alle „Schulen" abschaffen wollen. Schelling und Konsorten werden (nicht eben geistreich) dargestellt, wie sie mit grossen Prügeln die Büsten „der unromantischen Philister" Homers und Virgils herunterschlagen. In einem Chor-Gesang wird ausdrücklich Goethe von all dem Unheil, das seine Epigonen anrichten, freigesprochen, aber da die Frucht nie weit vom Stamme fällt, scheint Goethe irgendwie doch für die Verirrungen seiner Schüler eine Verantwortung tragen zu müssen. Der Sohn Baggesens bemerkt in seiner Vorrede, dass der Vater zwar Goethe für den grössten Dichter Deutschlands anerkannt habe, „aber", heisst es, „er war überhaupt jeder Vergötterung feind, und hasste in der Literatur die Schulen". Mag es mit dem letzten Satz sein wie es will, der erstere spricht geradezu eine Unwahrheit aus. Wie? Baggesen, der in seinem Leben nie zu vergöttern müde wurde, sei der Vergötterung feind gewesen, habe aus solcher Ursache Goethe nur flüchtig, in einem kurzen Zeitraum seines litterarischen Lebens geschätzt! Nein, die Ursachen lagen viel tiefer. Der zersplitterte, unruhige, enthusiastische, hyperkritische Baggesen konnte Goethe nicht rückhaltslos erkennen ohne gleichzeitig sein eigenes poetisches Wesen zu verurtheilen, oder es wenigstens als eine untergeordnete Entwicklungsstufe anzusehen. Das that er eben in jenem Augenblick, da er durch schwärmerische Liebe inspirirt, sich der Bewunderung für Goethe hingab; denn eben zu jener Zeit brach er in seinem Werke „Mein Gespenst und ich selbst" mit seiner ganzen dichterischen Vergangenheit. Sobald aber der Traum, sein Naturell von Grund aus mit einem Schlage ändern

zu können, verflogen war, musste er nothwendigerweise zu der alten, nur gemilderten, Antipathie zurückkehren.

III.

Die Stellung Oehlenschlägers zu Baggesen, insofern sie von dem Verhältniss des letzteren zu Goethe bedingt wurde, ist in „Hroars Saga" 1817 dichterisch umschrieben. "Ich habe immer deine Geistesgaben hoch geschätzt", sagt hier der Skalde Hrane zu seinem Nebenbuhler Ragnvald, „aber es war deine feindliche, allzu bittere Gesinnung gegen Andere, die mich zuerst gegen dich reizte. Erinnerst du dich, wie heftig du den herrlichen alten angelsächsischen Skalden Hofting angriffst? Ich fand es eines echten Sohns Bragi's unwürdig, Schandgedichte auf einen grossen Mann zu singen, und es war mein Missvergnügen und meine unverholene Entrüstung darüber, die dich veranlassten, auch über mich deine Bitterkeit zu ergiessen".

Es ist aus Oehlenschlägers Lebens-Erinnerungen bekannt, wie väterlich er während seines ersten Aufenthalts in Weimar von Goethe aufgenommen wurde, wie es den Meister amüsirte „die deutsche Sprache in einem poetischen Geiste entstehen zu sehen". Man erinnert sich vielleicht auch, wie Hakon Jarl bei der ersten Vorlesung Goethe nicht gefallen wollte, wie sehr dies Oehlenschläger zu Herzen ging und wie während der traurigen Wanderung im herzoglichen Lustgarten die schönen Goethe'schen Verse, die in der Felswand eingegraben stehen, „Die ihr Felsen und Bäume bewohnt, o heilsame Nymphen! u. s. w." dem Verzweifelnden wieder Muth einflössten. Von Weimar zog Oehlenschläger fast direct nach Dresden, wo Ludwig Tieck, dessen Gegenwart in der Stadt er nicht ahnte, ihn zuerst aufsuchte und durch den herzlichen Beifall, den er seinen Werken Aladdin,

Hakon, dem Evangelium des Jahres spendete, den für Lob und Tadel so empfänglichen Dichter beglückte. In Dresden sah Oehlenschläger zum ersten Male Gemälde von Correggio.

Ich gruppire diese Thatsachen, weil es mir unzweifelhaft vorkommt, dass man hier die Haupt-Ergebnisse zusammen hat, aus welchen das bekannte (ausnahmsweise zuerst in deutscher Sprache verfasste) Drama Oehlenschlägers „Correggio" hervorging. Oehlenschläger ist natürlich selbst das Modell des naiven, begeisterten Coloristen, gegen dessen Zeichnung sich Einwendungen machen lassen, der aber durch den Schmelz seiner Farben die Mängel der Formgebung deckt. In dem grossen, strengen, von Allen verehrten, fast unfehlbaren Buonarotti, der durch sein erstes hartes Urtheil dem armen Correggio alles Vertrauen an seine Begabung raubt, ihn aber dann um so rücksichtsloser schätzt und durch sein Lob in den Himmel des Glücks erhebt, erkennen wir unschwer Goethe wieder, der schon bei diesem ersten Besuche Oehlenschlägers nach dessen eignen Worten „allzu oft an einem gewissen hochmüthigen, zurückhaltenden Wesen Gefallen fand". Tieck endlich, der feingebildete, kunstsinnige Schüler der Grossen, der Oehlenschläger so brüderlich entgegengekommen war, ist augenscheinlich das Vorbild des Giulio Romano, den der Dichter mit seinem Mangel an Blick für die feinere Eigenthümlichkeit der Künstler zum Vertreter der humanen Bildung gemacht hat. Zwei Goethe'sche Gedichte, Künstlers Erdewallen und Künstlers Apotheose, die Oehlenschläger beide übersetzt hatte, enthielten ausserdem im Grundriss die Idee des Dramas.

„Correggio", das in Dänemark immer für eins der schwächeren Oehlenschläger'schen Werke gegolten hat, begründete bekanntlich durch seine Uebereinstimmung mit dem damals herrschenden deutschen Geschmack den Ruf des Dichters in Deutschland und wird noch heut-

zutage, wohl allein unter allen seinen Dramen, auf deutschen Bühnen gespielt, ja, diese tragische Idylle wurde sogar das Vorbild eines ganzen europäischen Genre, der Künstler-Dramen.

Wenn meine Vermuthung richtig ist, dass Goethe und Tieck unbewusst für Michel Angelo und Giulio Romano Modell gesessen haben, lässt es sich nicht läugnen, dass der Einfluss, den „Correggio" auf die Stellung Oehlenschlägers zu den zwei deutschen Dichtern ausübte, ein im eminenten Sinne tragikomischer war. Tieck schrieb gegen das doch in vielen Hinsichten schöne und werthvolle Stück eine leidenschaftlich bissige Kritik und Goethe wollte dem armen Poeten, der einen Umweg von 20 Meilen gemacht hatte, um dem so treu verehrten Meister die Frucht seines italienischen Aufenthalts zu zeigen, nicht einmal erlauben, ihm sein Drama vorzulesen. Die Stimmung Goethe's gegen Oehlenschläger war eine kältere geworden; der ungestüme und nicht immer taktvolle Jünger wollte sich gern das alte herzliche Verhältniss wieder ertrotzen. Man weiss, dass der Versuch misslang und dass Oehlenschläger traurig nach Hause reisen musste, „nachdem er", wie die letzten Worte des zweiten Bandes seiner Lebensbeschreibung lauten, „die Gunst des grossen Goethe verloren hatte".

Er hätte es verdient, diese Gunst, die ihm so theuer war, zu behalten, er, der später noch den Satz schrieb: „Keinen Mann in der Welt habe ich mehr als Goethe geachtet und geliebt." Unmittelbar und direkt verdankt er ihm als Dichter nicht viel. Fast nur in seinem herrlichen Jugendwerk „St. Johannes-Abend Spiel" spürt man den Einfluss von einem bestimmten Goethe'schen Vorbilde, dem „Jahrmarktsfest zu Plundersweilen"; und selbst hier steht das dänische Werk, das eine jährlich wiederkehrende Volksfeier im Walde nördlich von Kopenhagen verherrlicht, das geistiges Eigenthum der ganzen Nation geworden ist und dessen Repliken als Sprichwörter

auf den Lippen des Volks leben, völlig selbständig dem deutschen gegenüber, das es an Bedeutung übertrifft.

Was Oehlenschläger aber im Allgemeinen und Ganzen Goethe verdankt, ist gewiss sehr viel; es lässt sich jedoch natürlicherweise nicht mit Bestimmtheit nachweisen. Der „Götz" hat ohne Zweifel stark dazu mitgewirkt, dass er schon jung zu der nationalen Vorzeit seines Volkes zurückgriff; seine Begeisterung für die mittelalterlichen Denkmäler Dänemarks, für den Roeskilder Dom z. B., hat sich vielleicht an dem Enthusiasmus Goethe's für den Strassburger Münster entzündet; Goethe's Beispiel hat ihm endlich Muth eingeflösst seiner Neigung zu folgen, alte Rhythmen der Volkslieder, alte, volksthümliche und den Dialekten angehörende Worte in die poetische Sprache aufzunehmen. Im Uebrigen haben weder die Vorzüge noch die Fehler der Oehlenschläger'schen Poesie mit Goethe etwas gemein. Er war in seiner Frische und seinem Pathos wie in seiner Schlaffheit völlig national. In seinem Gedicht „Meine Meister" nennt Oehlenschläger nach Ewald, Shakespeare, Cervantes, Homer, zuletzt auch Goethe als den, der hinter den Anderen in jeder einzelnen Fähigkeit zurückstehe, der aber in sich ihre gesammten Kräfte vereine. Er fühlte und bewunderte in seiner edlen Naivetät den universellen Geist in Goethe.

Dieser hat ihm nicht Recht gethan, wenn er ihn in den bekannten Briefen an Zelter mit Werner, Arnim, Brentano und mehreren zusammenwirft als einen, dessen Arbeiten und Treiben „durchaus ins Form- und Charakterlose geht". Nicht dass das Urtheil einfach zu hart sei, aber es ist ganz und gar nicht treffend. Kaum treffender ist es, wenn Goethe schreibt: „Dieser gute Oehlenschläger ist auch einer von den Halben, die sich für ganz halten und für etwas darüber. Diese Nordsöhne gehen nach Italien und bringens doch nicht weiter, als ihren Bären auf die Hinterfüsse zu stellen; und wenn er

einigermassen tanzen lernt, dann meinen sie, es wäre das recht.“ Denn Bärenartiges gab es bei Oehlenschläger überhaupt nicht, und die Wildheit war bei ihm nur zu gelehrig, den Tanz der Wohlerzogenheit zu lernen. Man fühlt, dass Goethe, durch das wenig gewinnende Wesen Oehlenschlägers zurückgestossen, sich nie die Mühe gegeben hat, ihn zu lesen. Er lobte von seiner Freundin Amalia von Hellwig veranlasst, Tegnérs Frithiofssage, sogar unter der Ueberschrift „Volkspoesie“ (was diese Production am wenigsten ist); das originelle und so viel kräftigere Vorbild derselben, Oehlenschlägers „Helge“, nannte er dabei nicht und hat er augenscheinlich nicht gekannt.

IV.

Wie im Allgemeinen die Romantiker, vor allen Tieck einen viel grösseren direkten Einfluss auf die dänische Literatur ausübten als Goethe, so steht auch Oehlenschläger mit seiner unbedingten Verehrung desselben unter den zeitgenössischen Dichtern und Schriftstellern allein. Fast alle übrigen Urtheile über Goethe, die in dänischen Briefen oder Memoiren aus der damaligen Zeit vorkommen, sind von theologischer und ästhetischer Befangenheit diktirt.

Bredahl, der grobe und wilde Dramatiker des Entrüstungspessimismus, schätzte Oehlenschläger weit höher als Goethe; der kleine romantische Poet N. Sötoft findet noch 1820 (nach einer Lobpreisung Tieck's) Goethe frivol und marmorkalt. Er schreibt: „Schiller ist gewiss ein grosser Geist voll Gemüth; aber echte Genialität lässt sich meiner Ansicht nach nie in seinen Arbeiten finden, und bei Goethe scheinen Frivolität, Frechheit und besonders eine Marmorkälte über das Gemüth gesiegt zu haben.“ So grosse Ansprüche an Genialität stellt bisweilen die Kleinheit, und so frivol moralisirend ist bisweilen die Unbedeutendheit.

Der kindlich religiöse, pietistisch angehauchte Ingemann, der bekannte Dichter hübscher Lieder und quasihistorischer Volksromane, der in seiner Jugend eine erbärmliche, die platonische Liebe verherrlichende Nachahmung Werthers verfasst hatte, schreibt in seinem „Rückblick auf mein Leben" von Goethe: „Seine Persönlichkeit — insofern dieselbe sich in seinen Schriften offenbart — habe ich nie geliebt, und mit der vollsten Erkenntniss seines Genies habe ich immer eine Art von Hass zu der Lebensansicht genährt, die ich in seinen Werken fand." Goethe war ja ein Geist mit offenen Sinnen, der ohne falsche Scham wie ohne Leichtfertigkeit seiner Sinne bekannt war; er war ein Kind der Natur, das sich seiner Mutter nicht schämte. Ingemann hasste Goethe wie er die Sinne und die Sinnenwelt hasste.

Zu derselben Gruppe ästhetisch befangener Beurtheiler Goethe's kann der allerdings ganz anders durchgebildete und freisinnige Bischof Jens Paludan-Müller, der Vater des berühmten Dichters, nicht ganz gerechnet werden. In seinen Briefen an Sibbern verehrt er im höchsten Grade Goethe als Künstler und „plastischen Darsteller des Menschen als veredeltes Naturproduct"; er findet Goethe „unendlich reich innerhalb seiner Sphäre"; aber befangen wie er ist in dem Dualismus der mittelalterlichen Weltanschauung operirt er mit den Begriffen Natur und Freiheit wie mit unbedingten Gegensätzen: Goethe kenne die Natur in ihrem ganzen Umfang; das Reich der Freiheit sei ihm dagegen ein unbekanntes Land; Goethe vermöge den Menschen nur als Bürger der Erde, nicht zugleich als Erbe des Himmels zu schildern; dies sei sein Mangel, ja noch mehr: „sein grosses Verbrechen." Kein Wunder deshalb, dass die pietistische Parodie des Pfarrers Pustkuchen, die falschen „Wanderjahre", deren Tendenz die ist, den Abscheu aller guten Christen vor Goethe's Lebensansicht zu erwecken, von Paludan-Müller mit sympathischem Interesse gelesen wird. Er möchte

das Buch in den Händen aller blinden Bewunderer Goethe's wissen, um ihre Augen für seinen eigentlichen Charakter als Dichter zu öffnen.

Der Standpunkt dieses Geistlichen Goethe gegenüber, die fast unbedingte Anerkennung seiner Künstlergrösse, die in nicht bewusstem Widerspruch mit der eigentlich auch nur formellen Ablehnung seiner ganzen Welt- und Lebensanschauung steht, wurde in den dreissiger Jahren der herrschende bei der gebildeten dänischen Klerisei, die von dem eifrigen Goethe-Bewunderer Bischof Mynster ihr Gepräge erhielt. Mynster hat nicht einmal Bedenken gehegt, als Motto für seine Selbstbiographie die in dem Munde eines Bischofs doch gewiss sonderbar klingenden Worte Goethe's an Auguste Stolberg anzuwenden: Alles geben die Götter, die unendlichen, ihren Lieblingen ganz u. s. w.

Es war das Gleichgewicht, die umfassende Weltklugheit, das Beschauliche, über den Parteien Stehende, die erkämpfte Leidenschaftslosigkeit, der erhabene Egoismus, die zu dem Geiste Goethe's Männer wie Mynster und Seinesgleichen hinzogen. Die Tiefe und Wahrheit seiner in Leid und Forschen gewonnenen Lebensweisheit vermochten sie nicht zu ergründen.

Interessanter, wenn auch viel toller und barocker als die Aeusserungen dieser der Hochkirche angehörenden Geistlichen über Goethe, sind diejenigen des genialen Sonderlings N. F. S. Grundtvig (geb. 1783), des Stifters der einzigen aus ursprünglich dänischen Ansichten hervorgegangenen kirchlichen Gemeinde. Ich habe schon erzählt, dass er zuerst von Steffens 1802 Goethe's Namen hörte; zehn Jahre später spricht er sich zum ersten Mal über ihn aus.

In seiner „Weltchronik" 1812, in der er als Apostat des Rationalismus und überzeugter Anhänger der historischen Schule mit der Bibel in der Hand, an dem Offenbarungsglauben festhaltend, den Geist der Zeit verurtheilte

und die Geschichte pries, wird Goethe „der beste Kopf, den Deutschland in mehr als zwei Jahrhunderten erzeugt hat", gelobt, weil er als Verfasser von „Götz" die Geschichte neu belebt und das Zwergengeschlecht durch die Vorführung der Riesenväter desselben erschreckt habe. „Werther" und „Faust" sieht er ausschliesslich von dem Gesichtspunkte des Offenbarungsglaubens. Werther nennt er ein „Gemüth voll tiefer Sehnsucht, das sich mit einem Seufzer vom Glauben kehrt." Er meint, dass der Dichter in „Faust" vor seinen eigenen Gedanken erschreckt sei, wo der Held seinen Bund mit dem Teufel schliesse; jedenfalls kehren wir, die wir uns des Falles des Geschlechts und der Erbsünde erinnern, uns mit Schaudern fort. Die Ründung der Goethe'schen Meisterwerke sei theuer erkauft, sie seien geeigneter das Zeitalter einzulullen als zu erwecken. An „Tasso" und „Egmont" zeigt Grundtvig, dass Goethe's Weltansicht sich nicht über die der gewöhnlichsten Lebensklugheit erhebe. In „Wilhelm Meister" habe er beweisen wollen, wie herrlich man leben könne, wenn man es verstehe, das Leben mit Geschmack zu geniessen.

In seiner „Aussicht über die Weltchronik" von 1817 hat Grundtvig sich einen neuen geschichtlichen Standpunkt für die Beurtheilung Goethe's gewählt. Nachdem er Sachsen, Schwaben und Franken als die ursprünglichsten deutschen Stämme und unter diesen wieder die Franken als den grunddeutschen Stamm bezeichnet hat, stellt er die Behauptung auf, ob nun Goethe ursprünglich ein Frankfurter, und Frankfurt ursprünglich fränkisch gewesen oder nicht, so sei doch Goethe innerlich ein echter fränkischer Deutscher, er stehe als Ausdruck des eigentlichen Deutschthums, des höchsten Verständnisses aller deutschen Stämme mit einander da. Dass Goethe weit tiefer von Ossian als von Shakespeare ergriffen sein soll, ist eine der vielen losen Behauptungen, woran Grundtvig reich ist. Weniger aus der Luft gegriffen ist

unleugbar die Behauptung, Goethe sei „der *deutsche* oder richtiger der wirkliche Voltaire", wenn auch die Begründung äusserst schwach ist, nämlich die, dass was Voltaire nur anscheinend vermochte, das finde man bei Goethe, „die Macht Alles, was er wolle, glanzvoll schimmern zu lassen". Mit ungeheurer Geschmacklosigkeit folgt dann: „Diese Kunst ist merkwürdig; denn so mit Geist vergolden vermag Niemand, in dem nicht ächte Kraft sich findet, und es würde ohne Zweifel treffend sein, zu sagen, Goethe vergolde mit dem Athem des sterbenden Werthers." Nicht viel schlagender ist die Zufügung: „Der Glanz Goethe's ist kalt und todt; er hat mit ihm viel Unreinheit in seinen Werken zu adeln sich bestrebt."

Grundtvig nimmt Goethe es höchst übel auf, dass er so früh die geschichtlichen Stoffe aufgab, um sich in „Faust" und den „Wahlverwandtschaften" dem rein Natürlichen zu widmen: „Wo die Naturgeschichte Goethe's die Königin der Zeit wird, da ist Saga von ihrem Thron gestossen", und noch heftiger wird ihm vorgeworfen, dass er „die Geschichte in dem Grade über die Schulter ansieht, dass er es nicht einmal für der Mühe werth hält sie zu bekämpfen, oder sie nur als Form gebraucht um seinen eigenen wohlgefälligen Roman darin zu giessen". Grundtvig droht ihm, dass die Geschichte sich zur Strafe nicht minder vornehm von ihm wie von Voltaire wenden werde, der in seiner Art gleichfalls „der Geschichte den Stuhl vor die Thür stellte" und dadurch „ihres Lobes verlustig ging". Man sieht, dass der Verfasser tief in dem Hass zum Jahrhundert des Rationalismus steckt und die Reaktion dagegen als endgültig betrachtet. Naiv und nicht ohne Feinheit sagt er dann: „Zum Württemberger Friedrich Schiller wendet sich freundschaftlich die Geschichte" (und Grundtvig), und nun folgt ein ganz treffender Vergleich zwischen Schiller und Goethe: „Die Freiheit strebte Schiller in allen

Stellungen als einen Räuber, einen Empörer, einen Vaterlandsvertheidiger, einen Soldaten, endlich als eine Träumerin zu malen .... er war also ein historischer Schauspieler, wie Goethe ein natürlicher Romanheld. Die Kunst Schillers war weit edler und reiner, stand aber in Leben und Glanz und Einheit weit hinter Goethe's zurück." Dies ist im Wesentlichen das Urtheil Grundtvig's, wobei er gewiss sein ganzes Leben hindurch stehen blieb. Von einem irgendwie gearteten Einfluss Goethe's auf die Production des volksthümlichen Psalmendichters ist natürlich keine Rede.

Es gibt noch einen poetischen Zeitgenossen Oehlenschlägers, der sich wie die meisten Anderen anfangs gegen Goethe sträubte, bei dem aber Goethe's Einfluss sich mit grosser Entschiedenheit nachweisen lässt; das ist der merkwürdige deutschgeborene und am leichtesten deutsch schreibende Dichter Schack von Staffeldt (1769 bis 1826), der mit Gewalt dänischer Lyriker sein wollte und es trotz all seinen sprachlichen Sünden und Sonderbarkeiten auch wirklich wurde. Seine dänischen Poesien haben in der Regel einen ultraromantischen Charakter, sie offenbaren aber den echt deutsch-metaphysischen, grüblerischen Zug seines Wesens, durch welchen er in der Litteratur, der er seiner Wahl nach angehörte, so eigen und selbständig dasteht. Er hatte in seiner frühen Jugend die landläufigen Vorurtheile gegen Goethe getheilt. Nach einem Besuch bei Klopstock schreibt er: „An Goethe tadelte er mit Fug die blindgepriesene Natur, ohne Auswahl und Verschönerung." Nachdem aber Oehlenschläger, sein glücklicher und so viel reicher begabter Nebenbuhler, der dänischen Poesie die neue Bahn gebrochen hatte, fing er an nicht nur ihn, sondern auch den von ihm gepriesenen Goethe zu studiren und beiden nachzuahmen. Direkte Nachahmungen von Goethe kommen bei ihm in nicht geringer Zahl vor. „Mahomet's Gesang", „Der Sänger", „Erlkönig", „Die Braut von

Corinth", „Nähe des Geliebten" sind unter seinen Gedichten nachgeahmt. Wichtiger ist aber, dass er augenscheinlich nie ohne die Vertiefung in Goethe den hohen Rang erreicht hätte, der ihm als dänischem Lyriker jetzt allseitig zuerkannt wird. Für die Schönheiten solcher Werke wie Iphigenia und Tasso hatte er mehr Blick als für die Vorzüge der deutschnationalen Jugenddichtungen Goethe's. Denn er war nicht wie Oehlenschläger in seiner Dichtung national, sondern wurde, obschon er in seiner frühen Jugend als fanatischer Däne einen Angriff auf das Deutschthum in Dänemark gerichtet hatte, mit den reiferen Jahren immer mehr kosmopolitisch gesinnt. Während Oehlenschläger als naiver, sinnlich-frischer Künstler und geborener Dramatiker in den späteren Schauspielen Goethe's (besonders in der Natürlichen Tochter) „die abstracte Dictionsvergötterung, diese Vornehmheit im Style, durch welche die dramatische Bewegung sich dem Menuette nähert" scharf gerügt hat, begrüsste Staffeldt „Die Natürliche Tochter" als Vorbote einer neuen Kunstepoche, in der die nationalen Unterschiede zurückgedrängt und die allgemein menschlichen Züge allein hervortreten werden. Der abstracte, metaphysische Dichter verräth sich in dieser Vorliebe, die den Beweis liefert, dass es auch ausserhalb Deutschlands einzelne Verehrer gab, die den *alten* Goethe auf Kosten des jungen rühmten.

V.

Das Verständniss Goethe'scher Dichtung war, wie wir sahen, gleichzeitig mit der Natur-Philosophie und der Romantik in Dänemark durch Steffens so zu sagen eingeführt worden. Die ersten Gegner Goethe's waren, insofern sie nicht aus rein theologischer Beschränktheit sich gegen das Neue verschlossen, als Voltairianer, Lessingianer, Kantianer eigentlich philosophische Gegner. Die

ersten leidenschaftlichen Anhänger, die er in Dänemark fand, waren Romantiker mit einem Anflug von Natur-Philosophie.

Es findet sich aber unter den bedeutendsten und innigsten Goethe-Verehrern eine kleine Gruppe von Natur-Philosophen, die es mit der Forschung ernst nahmen, und die, obwohl sie in Schelling ihren gemeinsamen Ausgangspunkt haben und die Pflege der Identitäts-Philosophie mit der Vertiefung in Goethe vereinigen, als Naturforscher, Dichter, Denker mit anziehender Ursprünglichkeit ihre Weltanschauung darstellten. Ich denke besonders an Hauch, Sibbern und Hans Christian Oersted.

Carsten Hauch (geb. 1790), ein tüchtiger Zoologe und hervorragender romantischer Dichter, der sich sogleich Oehlenschläger leidenschaftlich anschloss, ihn bald durch sein Feuer inspirirte, bald gegen die Aussenwelt vertheidigte, fühlte sich schon in seiner Jugend nach seiner Geistesart besonders von den kleineren Gedichten Goethe's unendlich angezogen. „Kaum", sagt er, „konnten die alten Runenlieder auf ihre Zuhörer stärker wirken, als diese musikalische Lyrik, in welcher Goethe vor allen andern Dichtern seine Stärke hat, mich damals ergriff. Seine Lieder konnten mich auf meinen Wegen wochenlang begleiten, und ich sang sie mir oft laut vor, wenn ich allein war, zu Melodien, die ich selbst, so gut ich es vermochte, erfand." Man wird in den lyrischen Dichtungen Hauch's grössere Verwandtschaft mit Novalis und Tieck als mit Goethe finden; er war jedoch von dem Naturton Goethe's tief beeinflusst und er verstand voll und ganz die Goethe'sche Kunst.

Hauch war in seinem Mannes-Alter an den Hochschulen in Soröe und Kiel Professor. Nach dem Tode Oehlenschlägers siedelte er, zum Professor der Aesthetik an der Universität ernannt, nach der Hauptstadt über, und nach meiner persönlichen Erfahrung ist das Hauch'sche Haus in Kopenhagen dasjenige gewesen, in welchem

der Geist Goethe's am tiefsten begriffen und am höchsten verehrt in Dänemark fortlebte. Obwohl ich in diesem Hause (in den Sechziger Jahren) viel verkehrt habe, erinnere ich mich kaum eines Abends, wo Goethe's Name nicht genannt und von seiner Kunst nicht gesprochen wurde. Sie war der Maasstab, mit dem die Kunst Anderer gemessen und zu gering oder zu wenig einfach befunden ward. Hauch, den man sich als einen Vergötterer Oehlenschlägers dachte und der jedenfalls sein entschiedener Bewunderer war, verehrte unter den Dichtern nur Shakespeare und Goethe unbedingt. Er betrachtete es als Pflicht, Oehlenschläger gegen die vermeintliche Pietätlosigkeit der Jugend principiell und unbedingt zu vertheidigen. Der Goethekultus, der in seinem Heim getrieben wurde, musste indessen nothwendig das Verdienst Oehlenschlägers etwas in Schatten stellen, und nie habe ich schärfere, unbarmherzigere Kritik der geistigen Persönlichkeit Oehlenschlägers, nie eine verständnissvollere Bewunderung von Goethe gehört als in dem Hauch'schen Familienkreis. Es war nicht allein der Dichter Goethe, dessen Geist über dem Hause schwebte. Man huldigte in den praktischen Angelegenheiten des Lebens — nicht durch Nachahmung, durch natürliche, ursprüngliche Uebereinstimmung — Ansichten, wie sie Goethe hegte, man spürte seinen Geist in dem grossen Gewicht, das auf körperliche Fertigkeiten gelegt wurde, wie gut schwimmen, gut segeln, ein Haus zeichnen und bauen zu können oder es zu verstehen, auf dem Eise ein Menschenleben zu retten. Nicht allein, dass man solches verstand und that, es war, als thäte man es im Namen eines ungenannten Meisters, Goethe.

Hauch war nie so glücklich, nach Weimar zu kommen und den Schutzgeist des Ortes von Angesicht zu Angesicht zu schauen. Dies Loos fiel Oersted und Sibbern zu. Hans Christian Oersted (geb. 1777) hat für Dänemark eine ähnliche Bedeutung wie Alexander von Humboldt

für Deutschland. Sein grosser Ruhm ist unter den Einsichtsvolleren in Dänemark jetzt etwas verblasst; seine Philosophie mit ihrem Gemisch von furchtsamen Pantheismus und Vernunftchristenthum ist längst als Halbheit verlassen: der Glanz, den seine grosse Entdeckung seinem Namen gab, wird in den Augen Mancher durch seine Unfähigkeit, diese Entdeckung irgendwie fruchtbar zu machen, verdunkelt; aber ihm bleibt das unbestrittene Verdienst, mit grossem Wissen, ununterbrochenem Forschen, kindlich reiner Hingebung an ideale Ziele und der Autorität, die eine grosse Leistung gibt, für die naturwissenschaftliche Erziehung und Bildung seines Volkes erfolgreich gewirkt zu haben. Er hat die polytechnische Lehranstalt in Kopenhagen gegründet und durch sein Buch „Der Geist in der Natur" zu seiner Zeit Humanität und Toleranz in weite Kreise verbreitet.

Früh hatte er mit der Naturphilosophie gebrochen. Die Lehre von einem einzigen grossen Weltorganismus musste ihn fesseln, aber in dem mystischen, von Phantasmen bevölkerten Halbnebel konnte er mit seinem Bedürfnisse nach strenger, ernster Forschung nicht aufkommen. Einer seiner Lieblingsgedanken war der, dass die Poesie, die zu seiner Zeit sich noch recht oft in übernatürlichen und ungesund phantastischen Vorstellungen bewegte, sich nach und nach die naturwissenschaftliche Weltanschauung zu eigen machen und darstellen müsse. Er hatte selbst, um diesen Gedanken zu illustriren, ein mittelmässiges Hexametergedicht „Das Luftschiff" geschrieben. Er meint, wie er sich ausdrückt, dass die Fortschritte der Naturforschung und die allgemeine Verbreitung naturwissenschaftlicher Kenntnisse eine Menge Vorstellungen, deren sich die Dichter früher bedienten, unbrauchbar machen und in die poetische Rüstkammer einer vergangenen Zeit verbannen werden, zugleich aber, dass die Wissenschaft den Dichtern für diesen Verlust einen reichen Ersatz bietet. Als diese

Ansicht von dem Theologen, Bischof Mynster, heftig angefochten wurde, berief er sich (in dem zweiten Theil seines Werkes „Der Geist in der Natur") auf Goethe wie auf einen grossen Dichter, der weit weniger als die meisten anderen aus jener poetischen Rüstkammer verwendet und seine Mittel ohne Umweg direct von der Natur geholt habe. Er macht geltend, dass Goethe in seinem Gedicht „Die Metamorphose der Pflanzen" den Geist der Lehre, die er als Naturforscher der Welt vorgelegt hatte, zusammengedrängt gab. Er nennt mit Bewunderung Goethe's Gedicht über die Howard'sche Auffassung der Wolkenformation. Er hebt hervor, dass man ringsum in seinen Werken dichterischen Darstellungen wissenschaftlich begriffener Naturverhältnisse begegnet, und beklagt nur, dass Goethe die mathematische Naturlehre so gröblich missverstehe. Dann schliesst er: „Welch anderer deutscher Dichter hat sich durch und durch so als Naturbeobachter offenbart? Selbst in seinen Darstellungen der Menschen sieht man, dass er den Wesen, die seine Einbildungskraft erschuf, ein Gepräge gab, das nur von tiefgehender Beobachtung herrühren konnte."

Im Jahre 1822 besuchte Oersted Goethe in Weimar. Eine weitläufigere Darstellung dieses Besuches scheint leider verloren gegangen zu sein. Eine kürzere sendet er am 10. October 1823 an seine Halbschwester, Frau Bull:

„„Was dich vielleicht am meisten amüsiren wird, ist, dass ich aufs Freundschaftlichste von Goethe, dessen grossen Dichtergeist du liebst, empfangen wurde. Er hat in den späteren Jahren seines Lebens mit verdoppeltem Eifer dem Studium der Naturwissenschaft obgelegen und empfing mich wie ein Physiker den andern. Da ich ihm sagte, wie sehr es mich erfreue, dass meine Wissenschaft mich einem Manne näher geführt hätte, der schon seit meiner frühesten Jugend Gegenstand meiner Bewunderung gewesen sei, antwortete er mir: „Was kann wohl ein Mann in meinem Alter besser thun, als sich

in die Arme der Natur zu werfen.“ Ich verbrachte einen der schönsten Abende in seinem Familienkreis.““

Dass Oersted seinerseits Goethe nicht gleichgültig war, beweist mir der Umstand, dass — wie mir der bekannte Politiker Herr Dr. Loewe-Bochum mitgetheilt hat — der deutsche Physiker Schweigger sich oft und bitter beklagte, Goethe habe seine Entdeckung des elektromagnetischen Multiplikators stets übersehen und immer statt seiner Oersted als den eigentlichen epochemachenden Entdecker — wohl mit Recht — gepriesen.

Es ist bereits berührt worden, wie Baggesen, als er, im Jahre 1811 vom Auslande zurückgekehrt, zu dem Hause Anders Sandöe Oersteds hineilte, schon bei dem ersten kalten Empfang sich aus der Gunst Sophia Oersteds verdrängt fühlte. Während seiner Abwesenheit war Frederik Christian Sibbern (geb. 1785), ein höchst ursprünglicher, echt humaner, allseitig gebildeter junger Denker in das Haus eingeführt worden, hatte sich in Sophia Oersted leidenschaftlich verliebt, und wurde nun seinerseits von ihr in die glühende Verehrung für Goethe eingeweiht, die fünf Jahre früher wie durch Ansteckung Baggesen ergriffen hatte. Das Verhältniss war gewiss ein völlig unschuldiges, wenn auch von der Seite Sibberns ein das ganze Gemüthsleben beherrschendes. Es waren zwei Seelen, die sich in Goethe begegneten und die ihrer gegenseitigen Neigung die Weihe der Goethereligion verliehen.

1811—12 unternahm Sibbern, bevor er die Stelle als Professor der Philosophie, die er mehr als 50 Jahre inne hatte, in Kopenhagen antrat, eine Reise ins Ausland; sein Briefwechsel während dieser Reise ist gedruckt und der grosse Raum, den Goethe in diesen Episteln einnimmt, macht es vielleicht deutschen Lesern wünschenswerth, einige Bruchstücke derselben kennen zu lernen.

Am 4. April 1812 schreibt Sophia Oersted an Sibbern: „Sie glücklicher, der Sie jetzt nach Weimar reisen.

Gott segne Sie. Ich gönne es Ihnen vom ganzen Herzen. Vergessen Sie nicht Ihr Versprechen, mir etwas von Goethe zu erbetteln oder zu stehlen . . . . . Zu meiner Persönlichkeit passt Schiller nicht so wie Goethe. Die Einfachheit, Kraft und Festigkeit, die unfassbare, Alles durchdringende und doch so milde Stärke, die wie der Magnet durch die Erde, durch jede noch so kleine Arbeit von Goethe geht, die fehlt ihm, und die ist es eben, die bei Goethe mich erhebt, tröstet, erfreut und beruhigt."

Sibbern traf Goethe nicht, weder in Weimar noch in Jena. Er hielt sich damals in Carlsbad auf. Sibbern wollte aber nicht unterlassen, die Bekanntschaft der Frau von Goethe zu machen. Er schreibt aus Weimar 16. Mai 1812: „Es ist und bleibt mir ein Räthsel, wie Goethe sie zur Frau hat nehmen können . . . . In Jena sah ich sie einen ganzen Abend hindurch tanzen, bis ein Uhr fast jeden einzigen Tanz. Es ist Sitte unter den Studenten, ihr den Hof zu machen, theils natürlich, um sich über sie aufzuhalten, theils weil sie es pikant finden. Sie wetteifern darin, mit ihr tanzen zu dürfen." Sie war damals 48 Jahre alt.)

In seiner Ungeduld, Goethe zu sehen, hielt Sibbern es nicht aus, dessen Rückkunft nach Weimar zu erwarten, sondern pilgerte ihm zu Fuss bis Carlsbad nach. In einem Brief aus Jena 16. Juli 1812 hat er seine Eindrücke von der Erscheinung Goethe's beschrieben:

„Aber ich sollte von Goethe erzählen, jetzt, da ich das Glück gehabt habe, den wunderbaren Mann zugänglich für mich zu finden, ihn in guter und glücklicher Stimmung getroffen und mehrmals gesprochen habe. Ich könnte und sollte billigerweise jetzt voll Freude sein; wenn das Herz nur genügsamer wäre. Er hat mich so gut empfangen, wie ich nur hoffen durfte; und doch — wenn ich nicht die Hoffnung oder richtiger den Vorsatz hätte, noch ein Mal vor meiner Heimreise zu ihm zu

kommen, würde ich voll Missmuth sein. Doch preise ich die Stunden, die ich bei ihm verbrachte (vier Mal in Allem) und die, in welchen ich ihn bei Frau von der Recke sah, und die Augenblicke, da ich ihn bei der Quelle und auf den Promenaden begrüsste; ich preise mich glücklich für sie alle, und beklage nur, dass ihrer nicht mehrere waren und dass ich ihm nicht weit näher kam. — Er ist von einer majestätischen Schönheit, voller Kraft in Blick, Haltung und Gang, wie ein Mann in den besten Jahren und dennoch trägt sein Gesicht das Gepräge der 63. Er hat eine Gestalt und einen Anstand wie ein Fürst; lieber möchte ich sagen, wie ein Minister, und denke dabei fast an den alten Bernstorff . . . . . Leben und wirken wird er gewiss, ohne irgend eine Hemmung, wenigstens noch zwanzig Jahre. Er sieht aus, als könne er achtzig Jahr erreichen, ohne ein Greis zu werden. Freuen Sie sich, dass er noch so viele Jahre mit Ihnen leben kann und Ihnen jedes Jahr neue Gaben bringen . . . . .

Ich zog in den Gasthof in Carlsbad ein und ging am folgenden Morgen in die Stadt, um mir eine Wohnung zu suchen und meinen Koffer vom Posthaus abzuholen. Als ich über den „Ring" ging — so heisst hier der Markt — begegnete ich *ihm*; er kam mir entgegen mit einem Becher in der Hand, er kam also vom Brunnen; ich kannte ihn augenblicklich und wollte schon den Hut ziehen. Dann bedachte ich, dass er ja nicht mich kannte . . . . . Von Goethe merkte ich nichts weiteres, weder auf den Strassen noch auf den Spazierwegen; ich hatte mir fast gedacht, dass *er* dort in Carlsbad alles füllen und durchdringen, Alles ihn wiederspiegeln müsse . . . . .

Ich stand denn vor ihm. Er empfing mich freundlich; ich war da eine Viertelstunde; dann machte er eine Verbeugung und liess mich gehen. Es hatte nicht viel auf sich, was ich mit ihm besprach; es nimmt ja

schon Zeit zu sagen, woher man kommt und wohin man geht; etwas war die Rede von der neuen Universität in Norwegen, die mir überhaupt ein bequemer Gegenstand ist, um ein Gespräch anzuknüpfen. Ueber meine Begeisterung für ihn sagte ich nicht ein einziges Wort; das wagte ich nicht. Ich stand mit ihm am Fenster. Er stand da, hoch und kräftig, in einem blauen Rock, den er auch am Tage voraus trug. Als ich von ihm ging, war es, als ob es in meiner Seele stille stand; ich konnte ihre Stimmung wenden, wohin ich wollte, zur Freude, zum Missmuth . . . . .

Wenn ich später in einer Entfernung einen blauen Rock und eine hohe stattliche Gestalt sah, wurde ich sogleich aufgeregt. Und noch viel mehr, als ich ein Paar Tage danach wirklich Goethe auf der Strasse begegnete und er mich ansprach: Wie geht es? — Es war mir wie vormals, wenn von ferne ein gelber Shawl meine Freude erregte, und ich ihm nachzustieren fortfuhr, obwohl ich erkannt hatte, dass es nicht der rechte war."

Wie sehr Sibbern sein Leben lang sich mit Goethe beschäftigte, davon legen seine Briefe nach der Rückkunft von seiner Reise Zeugniss ab. Fast sein ganzer, deutsch geführter Briefwechsel mit Henriette Herz ist Goethe gewidmet. 1815 schreibt er ihr, es gebe kaum ein Tag, wo er nicht an Goethe denke, er halte sich an ihn in Freude wie in Trauer, aber besonders in bitteren Stunden. Er findet, dass die Leiden, von welchen Goethe sich durch seine Werke frei machte, auch den, der sie liest, verlassen, ja es sei dem Leser, als hätte Goethe alles eben für ihn geschrieben. Sibbern hat (wie er es später seinen Gabrielis wiederholen lässt) eine schmerzgemischte Freude daran, „Dichtung und Wahrheit" zu lesen; denn der Inhalt entzückt ihn, aber der Vergleich zwischen diesem vollen reichen Leben und seinem eigenen sei niederschlagend. Die Ruhe, das

Gleichgewicht, die Allseitigkeit Goethe's kann Sibbern nie müde werden zu preisen. „Einen vollendeteren Mann" sagt er, „in allem, was bloss und rein menschlich ist, hat unser Zeitalter kaum hervorgebracht". Man sieht, dass es trotz alledem auch für ihn eine für Menschen zugängliche Sphäre gab, die mehr als bloss und rein menschlich sein sollte.

Henriette Herz ist Weib genug, sich von Sibbern um Goethe's willen fast vernachlässigt zu finden. Sie vergleicht die Passion ihres dänischen Freundes für Goethe mit seiner früheren für Sophia Oersted. „Wie Sie einmal jeden Abend mich von ein Paar schönen Augen unterhielten, die Sie in Ihr Innerstes getroffen hatten, so ist Ihr Brief so voll von Goethe, dass Sie mich selbst darüber vergessen". Sie antwortet übrigens im selben Geist, bewundert Goethe, hat aber längst gewusst, dass das Heiligste nicht für ihn das Heiligste sei. Sie, die wegen der Parallele, welche ungewöhnliche Fähigkeiten, Verbindungen mit ausgezeichneten Männern und gemeinsame Abstammung zu ziehen einladen, so oft mit Rahel zusammen genannt wird, hatte nichts von dem ursprünglichen, untrüglichen Sinn für Goethe's Grösse, der eins der auffallendsten Zeugnisse abgiebt für Rahels geistesfreie Genialität.

Als der junge Professor der Philosophie nach wenigen Jahren mit einer dichterischen Production auftrat — in Dänemark ist man, was man auch sonst sei, immer ein wenig Poet — spielten in der Schrift „Nachgelassene Briefe von Gabrielis", einer Wertheriade, für welche seine Beziehungen zu der Frau Oersted den Stoff gaben, die Dichtungen Goethe's noch eine grössere Rolle als die Ossians in „Werther". Die Liebenden spazieren in den Buchenwäldern Seelands, und sie singt ihm Goethe'sche Lieder vor. Sie hat in ihrem Blute etwas von der Naturharmonie Goethe's. „Was mich auch am Tage unruhig bewegt hat", sagt sie, „Abends liegt alles vor mir in

milde Ruhe aufgelöst.“ Und sie versteht wie Goethe das Ganze im Einzelnen zu geniessen. „Die vorzüglichsten Wesen“, sagt er ihr, „haben immer die längste Jugend; denn sie begehren Nahrung von dem unendlichen Leben der ganzen Natur, und in jedem Genuss geniessen sie das Weltall. So ging es Ihnen mit Goethe, mit dem Sie langsam emporwuchsen und sich langsam entfalteten“. In Sibberns Werk „Ueber Poesie und Kunst“ ist Goethe endlich geradezu als der ideale Künstler dargestellt, denn er vertritt die Verschmelzung von Genialität und Besonnenheit, die Sibbern das Höchste ist. Sehr verständig wird hier entwickelt, wie Goethe nur um sich selbst allseitig zu entwickeln und zum tüchtigen, vollendeten Organ seines Genius zu machen in allen Richtungen der Kunst und Wissenschaft gestrebt und gearbeitet zu haben scheint, wie er aber eben dadurch seinen Mitmenschen eine ganze helle und reine Welt schenkte. Besonders Tiefes und Neues findet man in Sibberns kunstphilosophischen Schriften nicht, und von den begabteren Zeitgenossen wurden sie besonders wegen des breiten schleppenden Stils fast übersehen. Was sein Verhältniss zu Goethe betrifft, so war es der damaligen Intelligenz-Aristokratie schon ein Anstoss, dass Sibbern trotz des Anlaufes zu rein freisinnigen Ansichten es nicht lassen konnte — nach dem Beispiel seiner Freundin Henriette Herz — bei dem gepriesenen Goethe das christliche Gefühl und die Gottesergebenheit zu vermissen.

Sibbern war nicht derjenige, dem es gelang, als Aesthetiker die geistige und künstlerische Ueberlegenheit Goethe's in dem Bewusstsein des dänischen Volkes dauernd zu befestigen.

VI.

Diese Aufgabe und dieser Erfolg waren einem am entgegengesetzten geistigen Pol sich befindenden Gegner von Sibbern, dem gewandten und genialen Dichter und Denker Johan Ludvig Heiberg vorbehalten. Unter allen dänischen Grössen ist es Heiberg, welcher, mit dem hellsten Bewusstsein über sein Ziel, direct im Goethe'schen Geist hat wirken wollen, und da er die Gabe besass, seine Ansichten und Sympathien der ganzen hauptstädtischen Intelligenz mitzutheilen, da er sein Mannesalter hindurch der Abgott der Gebildeten und der absolute Oberrichter in der Litteratur war, hat er auch zu seiner Zeit das, was er von Goethe erfasst und in sich aufgenommen hatte, zum geistigen Eigenthum der höheren Klassen gemacht und dadurch sowohl der Einsicht in Goethe's Kunst wie der Befestigung der rein äusserlichen Autorität von dessen Namen den grössten Vorschub geleistet.

J. L. Heiberg (1791—1860) ist unstreitig eine der hervorragendsten Persönlichkeiten der dänischen Litteratur im 19. Jahrhundert. Als romantischer Lyriker und witziger, glänzender Lustspieldichter beliebt, ja populär, als Einführer und talentvoller Verfechter der Hegel'schen Philosophie von massgebendem Einfluss, sogar nachdem diese Philosophie ausserhalb Dänemarks ihre herrschende Stellung verloren hatte, als Kritiker und Aesthetiker endlich buchstäblich ein Erzieher seines Volkes, hat er ungefähr von 1824—1842 eine im Wesentlichen erspriessliche und civilisatorische Geistesherrschaft ausgeübt. Was ihm hauptsächlich fehlte, war ein voller originaler Naturton; Primitivität hatte er nur in seinem Witz. In der Dichtkunst gruppirte sich um ihn eine feine, reflectirende, nicht sehr naturwüchsige Formschule (Henrik Hertz,

Frederik Paludan-Müller u. A.). Gegen die fünfziger Jahre wurde jedoch ein bei ihm stets vorhandener Hang zum Schematismus und zur Sophistik im Denken, zum leeren Formalismus in der Kunst und Kritik so stark, dass er als Kritiker, Theaterdirektor und Politiker fast nur ein Hemmniss der Entwickelung wurde.

Es lag in seinem Wesen etwas von der olympischen Ueberlegenheit, der göttlich heitern Ironie, der diplomatischen Selbstbeherrschung, die er bei Goethe verstanden hatte. Die unerschöpfliche Naturfülle, die ewige Frische des Goethe'schen Wesens besass er nicht. Seine Jugend hatte nie die leidenschaftliche Gluth gehabt, die bei Goethe hinreisst, sein Alter hatte auch die hohe Weisheit nicht, die bei Goethe erquickt. Nicht dass er der Natur und dem Naturstudium fremd war. Im Gegentheil er war von frühster Jugend ab eifriger Naturforscher, besonders Entomolog, und er betrieb bis in seine letzten Lebensjahre mit wahrer Leidenschaft astronomische Forschungen; seine letzten Schriften sind optische und akustische Monographien. Das naturwissenschaftliche Gebiet des Goethe'schen Wissens war ihm also keineswegs unbekannt; er war sogar wie sein deutscher Meister ein Feind der empirischen und experimentellen Richtung und wie die meisten Hegelianer ein Anhänger von Goethe's Farbenlehre. Aber er hatte nichts von dem weltumspannenden Entdeckergeist, dem grossen naturalistischen Pantheismus, der Goethe mit den Ahnen der Philosophie, einem Thales, einem Heraklit in Verwandtschaft bringt. Er war kein Urmensch.

Heiberg war, ungefähr 30 Jahr alt, von Hegels Philosophie mächtig ergriffen worden, war 1824 in Berlin mit Hegel selbst in Verkehr getreten und betrachtete es von jetzt ab als eine seiner wesentlichsten Lebensaufgaben, der Hegel'schen Philosophie Eingang in Dänemark zu verschaffen. Aber für ihn wie für nicht wenige der Hegelianer der ersten Zeit war die Hegel'sche

Philosophie nicht von der Dichtung Goethe's zu trennen. Sie waren ihnen zwei Formen desselben geistigen Inhalts. Mit Heibergs Auftreten fängt daher eine Periode in dem dänischen Geistesleben an, in welcher man Goethe so auffasste, wie er sich durch Hegel'sche Brillen ausnahm, und ihn nicht so sehr um seiner selbst willen wie als dichterische Illustration der metaphysischen und ästhetischen Theorien Hegels bewunderte. Es versteht sich von selbst, dass Heiberg mit seiner lebhaften poetischen Empfindung sich diesen Verirrungen fern hielt. Mit all seiner Goethebewunderung scheint er indessen bis zu seinem Tode nie geahnt zu haben, von wie kurzer Dauer die Weltherrschaft seines Lieblingsphilosophen in Vergleich mit derjenigen seines Lieblingsdichters werden würde.

In dem Aufsatz „Ueber die Bedeutung der Philosophie" (1833) findet sich die Grundansicht Heibergs von Goethe: Was Goethe von allen zeitgenössischen Dichtern unterscheide, sei dasselbe, was Dante und Calderon so sehr über ihre Zeitgenossen erhebe; er stelle die Philosophie seines Zeitalters dar, er sei ein speculativer Dichter gewesen. Heiberg spricht sich in Folge dieser Auffassung mit starker Einseitigkeit gegen den in Dänemark mit gutem Grund herrschenden Shakespeare-Cultus aus: Shakespeare sei kein ähnlicher poetischer Vertreter der Menschheit. Shakespeare, der einem Lande gehöre, das stets in lauter endlichen Bestrebungen befangen gewesen, sei allzu national um nicht Realist zu sein. Interessante Charakterschilderungen, psychologische und historische Memorabilien seien die Gegenstände, in die er sich vertiefe, aber nie spüre man ein Bewusstsein davon, dass dieselben als endliche und vergängliche Seiten sowohl des Lebens wie der Dichtkunst in der Anschauung des Unendlichen sich verlieren. Die übertriebene Bewunderung Shakespeare's sei lächerlich und unverzeihlich in einem Zeitalter, das einen weit grösseren Dichter besitze. Goethe stehe durchaus nicht in Liebe zu den Einzelnheiten der

Natur und des Menschenlebens hinter Shakespeare zurück; im Gegentheil er übertreffe ihn auch in der liebevollen Vertiefung in's Endliche, nur seien sowohl die Begebenheiten als die Charaktere von ihm als untergeordnete Momente der ideellen Einheit gehalten. Wie er in Tasso weder den Dichter noch den Staatsmann vorziehe, so wolle er uns überhaupt nie für einen Helden oder einen Liebenden begeistern, sondern für die nicht individuell und persönlich begrenzten Ideen. Heiberg zeigt, wie diese doppelte Eigenthümlichkeit und Grösse Goethe's die irrthümlichen Ansichten über ihn erklären; „Die, welche sich nur an seine überraschende Liebe zum Endlichen halten, nennen ihn sinnlich und materiell; die, welche nur das entgegengesetzte Moment aufgefasst haben, finden ihn ohne Wärme und Begeisterung, sagen, dass es ihm mit keiner Sache Ernst sei. Und beide Klassen von Gegnern werden dann leicht zu den weiteren Beschuldigungen getrieben: dass er unmoralisch sei, weil er die moralischen Pflicht-Bestimmungen, an die sich die Menge wie an feste Haltpunkte klammert, in ihrer Endlichkeit darstellt und ihnen die vermeintliche absolute Gültigkeit raubt; dass er irreligiös sei, weil seine Poesie, anstatt sich unter die Religion zu stellen, durch ihre Verschmelzung mit der Philosophie im Gegentheil den religiösen Standpunkt in seinen eigenen Umfang aufgenommen hat. In beiden Hinsichten hat Goethe indessen nichts anderes gethan, als uns unsere eigenen Gedanken zum Bewusstsein zu bringen; das aber ist es eben, was Viele übel aufnehmen. Niemand lässt in seinen Handlungen die isolirten Pflichtbestimmungen als unbedingt gelten; aber man will sich einbilden, dass man es thut. Ebenfalls ist, was den religiösen Punkt betrifft, die Welt darüber ziemlich einig, die Hierarchie weder im Allgemeinen noch in dem Individuellen ertragen zu wollen; nicht desto weniger beugt man sich davor, indem man Goethe irreligiös nennt, weil er jenen unseren ernsten Gedanken uns zum Bewusstsein erhebt."

Diese Worte, die den Nagel auf den Kopf treffen und ohne Zweifel die wahrste und tiefste Ansicht von Goethe enthalten, die bis dahin in Dänemark ausgesprochen worden, sind von einer den Nicht-Dänen kaum recht fassbaren Kühnheit. Sie sprachen in einem orthodoxen Lande ein neues Princip aus; sie enthielten einen directen, bewussten, entschiedenen Angriff auf die alles überfluthende officielle theologische Gesinnung, die man überall mit den Lippen bekannte, während die Meisten in einem schlaffen Halbbewusstsein von einer ganz verschiedenen Weltanschauung hinlebten. Diese Worte waren so kühn, dass Heiberg selbst in seinen älteren Jahren den Standpunkt, den sie bezeichneten, aufgab, und, als die theologische Reaction in den vierziger Jahren ihren Aufschwung nahm, vom Pantheismus zur speculativen Dogmatik zurückzukehren schien.

Ueberall in Heibergs Werken finden sich zerstreute Beiträge zur Aesthetik der Goethe'schen Dichtung. Er war der unermüdliche Verfechter der von Goethe ausgesprochenen, streng künstlerischen Ansicht der Poesie. Er gab einen Auszug des Briefwechsels zwischen Schiller und Goethe mit Noten heraus, und wenn er in seiner scharfen, bisweilen sophistischen Polemik gegen Hebbel als Verfasser der Dramen „Judith" und „Genoveva" und des Aufsatzes „Ein Wort über das Drama" (1843) dem viel jüngern deutschen Dichter so hart zusetzte, hatte es hauptsächlich darin seinen Grund, dass er bei Hebbel (wie bei Gutzkow) keine neue über Goethe hinausführende Richtung zu erkennen vermochte, sondern nur einen Rückfall in die von Goethe längst überwundenen Einseitigkeiten oder Trivialitäten fand.[1]

[1] Man sehe Heiberg: Prosaiske Skrifter I., 416—430, III., 256, 348 ff., IV., 443, 471, V., 215 ff., 353 ff. Wenn Emil Kuh in seiner Biographie Hebbels sich durch die Begeisterung für seinen Gegenstand hinreissen lässt, Heiberg als einen hegelianisch angehauchten Gottsched

Heiberg selbst und fast noch mehr sein treuer poetischer Bundesgenosse Henrik Hertz, der sich nie bei Einer Dichtart, Einer Gruppe von Stoffen, oder Einer Behandlungsweise beruhigte, sondern sein Talent in immer neuen Varietäten offenbarte, fussen als Dichter durchaus in Goethe's Erdreich. In ihren guten Dichtungen athmet man Goethe'sche Luft, leider sehr verdünnt. Diese Geister hatten mit Goethe nur das Aristokratische, Verfeinerte gemeinsam; ihnen fehlte das eminent Menschliche und deshalb grossartig Volksthümliche, das in Goethe's Naturgrund lag. Heiberg hatte, wie schon berührt, viel von dem alten Goethe, nichts von dem jungen. Hertz, der in dem Drama „Hundert Jahre" dem Ultra-Dänenthum Grundtvig's gegenüber sein poetisches Streben direct auf Goethe zurückführt („Wir haben aus einem Born geschöpft, der in Weimar entsprang"), ist sowohl in seiner lyrischen Form wie in seiner Prosa von Goethe's Kunst beeinflusst. Frau Gyllembourg, die Mutter J. L. Heiberg's, die in Dänemark die Humanitätsmoral des achtzehnten Jahrhunderts vertritt, ist als Schriftstellerin zwar am nächsten die Schülerin ihres Sohnes, doch Goethe's zugleich. Ihre Lebensansicht war ursprünglich der Naturglaube und Freiheitsglaube der Revolutionsperiode. Sie scheint zuerst mit Rousseau gefühlt zu haben. Daran hat sich — wahrscheinlich durch den Sohn — der Einfluss Goethe's natürlich angeschlossen. Ihr Bildungsideal ist das Goethe'sche, doch nach und nach wie die Jahre gingen, und die theologische Reaction zunahm, durch den Zusatz traditioneller Elemente stark geändert. Bisweilen, wie in dem Schauspiel „Die Fregatte *Der Schwan*" greift sie bis auf „Stella" zurück.

Paludan-Müller hat in seinem Hauptwerke „Adam

---

zu stempeln, so lässt dieses sich nur durch die Unkenntniss der dänischen Sprache erklären, in welcher dieser übrigens so schätzenswerthe Litteratur-Historiker sich befand.

Homo" nicht nur von Byron, auch von Goethe gelernt. Solche Einzelnheiten wie der Maskenball und die Erlösung Adams durch Alma haben directe Analogien in der Mummenschanz und in der Apotheose Gretchens im zweiten Theil des „Faust". Der Erzählerstil in Prosa ist bei Paludan-Müller, wie bei Heiberg, Frau Gyllembourg, Hertz, Chr. Winther, H. P. Holst insofern von Goethe beeinflusst wie der Stil in Einer Sprache von der Darstellungsart in einer anderen beeinflusst sein kann.

Die unter den jüngeren dänischen Dichtern der damaligen Zeit, welche weniger formalistisch und reflektirend als Heiberg, Oehlenschläger näher als ihm standen, Poul Möller, Chr. Winther, Emil Aarestrup verdanken als Lyriker Goethe wenig, wenn überhaupt etwas. Winther und Aarestrup übersetzen ihn bisweilen, sind aber beide weit eher von Heine als von ihm beeinflusst. Poul Möller fühlte sich von dem Unwillen der Goethe'schen Schule gegen die politische Opposition angezogen, jedoch von ihrer Geringschätzung der praktischen Lebensziele zurückgestossen, die sie als „Interesse für das Zeitliche" verwarf.

Die Schule ging in Formalismus zu Grunde. Deswegen sind Heiberg und seine nächsten Freunde oder Schüler auf der jetzigen Entwickelungsstufe des dänischen Geisteslebens so vollständig zur Seite geschoben worden, dass sie, die so kürzlich Gestorbenen (Heiberg starb 1860, Hertz 1870), fast wie vergessen sind. Man hat aus ihnen Alles gelernt, was von ihnen zu lernen war. Sie haben schon zu ihren Lebzeiten ihren Lohn vorweggenommen. Die junge Generation findet unter ihnen keinen zu bekämpfenden Gegner, keinen Führer und kein Vorbild.

VII.

Auf Heiberg folgt in dem geistigen Leben Dänemarks das Zeitalter des constitutionellen Liberalismus und der besonders durch Sören Kierkegaard (1813—1855)

Gestalt und Eigenthümlichkeit gewinnenden religiösen Reaction. Weder der politische Liberalismus noch der theologische Rückschlag war dem sympathischen und eindringlichen Verständniss Goethe's günstig.

Von der Seite der den Absolutismus bekämpfenden Politiker kam in Dänemark, wie in Deutschland, eine Auffassung Goethe's zum Vorschein, die ihn wesentlich als indifferenten Olympier oder epikuräischen Hellenen charakterisirt. Unter den Schriftstellern, die ursprünglich dieser Gruppe angehörten, ist der Journalist, Novellen- und Romandichter M. Goldschmidt unstreitig der talentvollste. Seine romantische Religiosität war ausserdem der Naturfrommheit Goethe's abhold. Man findet ringsum in Goldschmidt's Werken Andeutungen einer in Deutschland am nächsten von Heine vertretenen bewundernden Abneigung gegen Goethe. Er hebt besonders den politischen Indifferentismus Goethe's wie Schiller's hervor. Doch war er weit davon entfernt, den ehrlichen, brennenden, dummen Hass eines Börne zu fühlen, noch ferner davon in das Schimpfen und das Zornesgebrüll eines Menzel einzustimmen. In einem Artikel über „Lyrische Poesie" sagt er 1857 sehr richtig: Goethe war ein Hellener oder Heide, der vom Christenthum all das aufgenommen hat, das nicht durch Schwärmerei oder Hang zum Uebernatürlichen seine Harmonie stören konnte. — Er nimmt Aergerniss von der Aeusserung Goethe's, dass das Religiöse auf der feinsten Verwechselung des Subjectiven und des Objectiven beruhe, und nicht weniger von einem Wunsch, den Schiller für Goethe's Nächte ausspricht, „und das während Bonaparte u. s. w.". „Durch beide" (Goethe und Schiller), sagt Goldschmidt, „war eine eigenthümliche Gleichgültigkeit, ein egoistisches Streben danach, in Genuss und Wohlgefallen sich ausserhalb des Allgemeinen zu stellen, in deutsche Gemüther eingezogen". Im Allgemeinen kann man sagen, dass die Antipathie, welche die Mehrzahl

der liberalen Politiker gegen Heiberg und seinen Einfluss hegte, den von Heiberg immer gepriesenen Goethe ihnen gewissermassen einfach als den nur viel grössern Heiberg Deutschlands erscheinen liess. Als solcher wurde er von ihnen bekämpft.

Ganz anders gestaltete sich die von Kierkegaard ausgehende Reaction gegen Goethe. Für Kierkegaard mit seinem christlichen Pathos, seiner brennenden Leidenschaftlichkeit, seiner ethischen Begeisterung und seiner Ueberzeugung, dass Märtyrerthum das Loos jedes wahren Geisteshelden hier auf Erden sei, war das Lebenswerk und die Lebensführung Goethe's nothwendig ein Aergerniss. Ihm, dem es ausserdem zum Dogma geworden, dass man nur Ein Mal liebt, und der mit so unverbrüchlicher Treue an der einzigen Liebesneigung seines Lebens festgehalten hatte, musste das Verhältniss Goethe's zu den Frauen und der Liebe ein Stein des Anstosses sein.

Seine ausführlichste Auseinandersetzung mit Goethe findet sich in dem zweiten Theil des Werkes „Stadien auf dem Lebenswege" in dem Aufsatze des Assessors über die Ehe. Der Assessor geht mit dem Helden der Goethe'schen Selbstbiographie streng und spöttisch ins Gericht wegen seines Benehmens Friederike gegenüber: „Wenn die kleine Dorfschönheit so unglücklich gewesen, Seine Excellenz nicht recht zu verstehen, sich jedoch treu bleibt, so ist sie, wenn ich mich nicht irre, aus der Idylle zur Tragödie avancirt; wenn dagegen Seine Excellenz so unglücklich gewesen ist, mit sich selbst in Missverständniss zu gerathen, und ferner in der Weise, wie er es wieder gut machen will, äusserst unglücklich ist, so ist er, wenn ich mich nicht irre, aus dem Drama verabschiedet und in dem Vaudeville ansässig." Er, der sonst so umsichtige und tiefe Psycholog, betrachtet in diesem Fall das Herzensverhältniss zwischen Mann und Weib ganz als sei von einem äusserlichen Schuldenverhältniss, das durch Bezahlung geordnet werden muss,

die Rede. Er nennt es ein Falsum, „dass nicht jedes Mädchen, wenn es gegeben ist, dass der Mann die Verpflichtung kontrahirt hat, eine unabweisbare Gläubigerin sein solle".

Es liegt ausserhalb meiner Absicht, mich zum Vertheidiger Goethe's in diesen verwickelten Fragen aufzuwerfen; es ist aber leicht, die äusserst schwachen Punkte in dem Angriff Kierkegaards zu entdecken. Nirgends spürt man bei ihm ein Bewusstsein der Schwierigkeit, die Grenze anzugeben, wo „es gegeben ist, dass der Mann die Verpflichtung kontrahirt hat" im Gegensatz zu jener Konstellation der Herzen, wo die Verpflichtung noch nicht eingetreten ist. Nirgends stellt und beantwortet er die Frage, ob und wann der Mann gegen seinen Wunsch trotz warnender Ahnungen, ausschliesslich um sein Wort einzulösen, sich und sein ganzes Leben als Geschenk geben darf, ob das sich auch thun lässt, ob es nicht in vielen Fällen ein Verrath gegen das liebende Weib sein würde — lauter Fragen, Gedanken und Zweifel, mit denen Kierkegaard wie Wenige vertraut gewesen sein muss. Interessant ist dieser Angriff, besonders, weil er von einem Manne herrührt, der mit unendlichem Aufwand der Reflexion und mit erdrückender Empfindung der Verantwortung sein einem jungen Mädchen gegebenes Wort zurückgenommen hatte, um danach sein Leben lang über diesen Bruch und dessen Folgen zu brüten.

Kierkegaard meint, in „Dichtung und Wahrheit" die Erklärung dafür zu finden, dass Pathos dasjenige sei, was man bei Goethe am meisten vermisse. Es sei in seiner Dichtung ausgeblieben, weil es in seinem Leben sich nicht fand. Er findet ferner darin die Ursache, weshalb seine vorzüglichsten Gestalten, die weiblichen, — vermeintlich — immer in einer Beleuchtung erscheinen, in welcher die überlegene Verständigkeit, die zu geniessen und sich zu entfernen wisse, als berechtigt oder

wenigstens als entschuldbar dastehe. An „Clavigo“ oder „Faust“ kann er mit dieser Behauptung doch kaum gedacht haben. Bitter verspottet er die kriechende Bewunderung der Goethe'schen Fähigkeit, ein Lebensverhältniss, das ihn zu überwältigen drohte, dadurch zu entfernen, dass er es dichtete. Denn was sei diese Natureigenthümlichkeit anderes als die Parade des natürlichen und lüsternen Menschen gegen das Ethische? Das verstehe sich, dass nicht Jeder, der „dichtet“, Meisterwerke hervorbringe, aber was thue dies mit Rücksicht auf das Ethische zur Sache? Auch dieser Vorwurf ist besonders deswegen interessant, weil er aus der Feder eines Schriftstellers stammt, der die Hauptqual seines Jugendlebens eben nur durch immer und immer erneuerte dichterische Darstellungen derselben überwand.

Zu der ethischen Missbilligung Goethe's kam bei Kierkegaard aber noch die religiöse. Und so bildete sich nach und nach vor Kierkegaards Seele ein Zerrbild von Goethe, nicht viel wahrer als das, welches die Welt Wolfgang Menzel verdankt. Dass Goethe die bildlich-mythischen Vorstellungen, die ihm in der Kindheit eingeprägt wurden, nicht bis zu seinem Tode bewahrte, dass er „sich zurückzog, wo es galt, ob auch bis zur Verzweiflung mit Versagen jedes Anspruchs auf das Leben oder auf eine bedeutende Existenz für die Glaubensgemeinschaft mit den Eltern zu kämpfen“, das kann er nicht verzeihen, weil er auf den höchsten Gebieten keine höhere Pflicht als die der Pietät anerkennen will. Er lästert mit Bitterkeit Goethe wegen des vermeintlichen Pflichtbruchs. „Wie die letzte Philosophie es zu einem Schimpfwort gemacht hat, von Kants ehrlichem Weg zu reden, so belächelt Goethe vornehm Klopstock, weil es ihn so sehr beschäftigte, ob Fanny, seine erste Liebe, die sich mit einem Anderen verheirathet hatte, ihm in einem anderen Leben angehören würde.“ Er wirft Goethe vor, dass er sich nicht, wie er selbst, gegen die ganze

moderne Kulturentwickelung gestemmt hat, anstatt ihr vorzüglichster Träger seit den Zeiten der Renaissance zu werden, — er denkt sich die Möglichkeit, dass Goethe sich zu dem, was er wurde, ja zu mehr als was er wurde, hätte entwickeln können, wenn er, statt die ganze Entfaltung des deutschen Geistes in Lessing und Winckelmann, Bürger und Wieland, Herder und Kant zusammenzufassen, anstatt als der alles verdunkelnde Mittelpunkt in dem Sternbild zu strahlen, das von Schiller, Hölderlin, Kleist, Heine und den anderen freigeborenen Dichtergeistern gebildet wird, ein Barde wie Klopstock, ein Magus wie Hamann, ein Heiliger wie Lavater geworden wäre, die alle ihren religiösen Kindheitseindrücken treu blieben, aber deren Werke jetzt nur von Litterarhistorikern als Curiositäten aufgesucht werden. [Georg Brandes: Sören Kierkegaard. Leipzig 1879.]

Nach und nach schmolz sogar für Kierkegaard die hohe Lebensweisheit Goethe's mit der ihm so verhassten feinen Lebensklugheit des Bischofs Mynster zusammen. Er bildet sich ein Wort, ein Compositum, „das Mynster-Goethe'sche", mit welchem er den feigen Epikuräismus, den er verachtet, stempelt. So heisst es z. B. in seinen „Nachgelassenen Papieren von 1849" von dem von ihm verabscheuten Professor Martensen, Mynsters Nachfolger als Bischof Seelands: „Nimm Martensen. Der ist ein Beispiel des Mynster-Goethe'schen, die Mitwelt zur höchsten Instanz zu machen; nur steht er noch niedriger." Es liesse sich kaum etwas Ungereimteres über Goethe sagen, als dass er seinen Zeitgenossen um jeden Preis zu gefallen gestrebt habe und ihn als Typus der Genusssucht zwischen zwei Bischöfe zu placiren, ist eine schreiende Ungerechtigkeit. Diese Auffassung war trotz alledem zur Zeit des Triumphes der Kierkegaard'schen Ideen (etwa 1856—1866) in vielen sonst intelligenten Kreisen Dänemarks die vorherrschende.

Eine Gruppe von Männern gab es jedoch, in der

das Genie und die Verdienste Goethe's nie über Rücksichten auf das, was als unbedingte Moral oder unbedingte Glaubensverpflichtung galt, vergessen wurden, die Gruppe weniger freidenkender Philosophen und Naturforscher.

Der (1875 als Professor gestorbene) Philosoph und Geschichtschreiber der Philosophie, Hans Bröchner, der erste entschiedene Freidenker in Dänemark, welcher auf die Jugend einen Einfluss ausübte, ein Metaphysiker, der wie Goethe ein treuer Bewunderer Spinoza's war, ein pantheistisch religiöser Idealist, der Griechenland und Deutschland seine Bildung verdankte, lebte in Goethe. Er war selbst eine Faustische Natur, und Goethe's Faust war selten von seinem Tisch fort und seltener aus seinen Gedanken.

Auch unter den Naturforschern hatte Goethe eine kleine, treue Gemeinde. Es konnte kaum anders sein. Mir wenigstens ist es immer so vorgekommen, als strahle das Genie des Meisters auf keinem Gebiet überraschender und voller, als sei nirgends die geheimnissvolle Verwandtschaft seines Hervorbringens mit der schöpferischen Kraft des Weltalls einleuchtender und mehr ergreifend zu empfinden als in seinen Forschungen zur philosophischen Botanik und Anatomie. Wer fühlt nicht hier, dass Goethe wie sein Faust „die Mütter" geschaut hatte, wer sieht nicht, dass sein Lynceusblick in das grosse Laboratorium der Natur hineindrang!

Ich habe, um diesem Entwurf eine gewisse Vollständigkeit zu geben, einen der ersten dänischen Naturforscher, den Entomologen Schiödte gebeten, mir mit ein Paar Worten anzudeuten, welche Eindrücke er während seiner wissenschaftlichen Laufbahn auf Goethe zurückzuführen vermag. Professor Schiödte schreibt mir u. A.:

„Ich bin durch Goethe in der Arbeitsmethode, in welche ich durch mein Naturell eingeführt wurde, befestigt und darin bestärkt worden, sie unter Ungunst und Widerspruch festzuhalten und zu entwickeln. Sie besteht darin, sich aus der endlosen Mannigfaltigkeit

dadurch hinauszuretten, dass man seine Gegenstände symbolisch behandelt, d. h. sie so vollständig und allseitig wie möglich durchdringt und solcherweise die Bearbeitung als ein instar omnium hinstellt, laut der Erkenntniss, dass jeder abgeschlossene Organismus oder jede zusammenhängende Gruppe von Organismen die ganze organische Natur vertritt. Mannigfach bin ich in dieser Bestrebung von Goethe beeinflusst worden, auch mit Rücksicht auf meine Darstellungsweise in morphologischen und systematischen Conspectus, in Abbildungskunst u. dgl. Ueber naturhistorisches Zeichnen hat er Vieles, das mir fruchtbringend war. Mir besonders theure Stellen von Goethe sind: Was ist das Allgemeine? Der einzelne Fall. Was ist das Besondere? Millionen Fälle. — Willst Du Dich am Ganzen erquicken, so musst Du das Ganze im Kleinsten blicken".

Es scheint mir, dass diese so verschiedenartigen und so ungleich motivirten Zeugnisse der Bewunderung, der Abneigung oder der Dankbarkeit der verschiedensten Männer eines kleinen Volkes besser als die wärmsten Lobreden eine Vorstellung von den nach allen Richtungen hin verbreiteten Anregungen geben, die der Geist Goethe's sonnenartig ausstrahlt

VIII.

Was die jüngste, jetzt in dem Mannesalter stehende Generation in Dänemark Goethe verdankt, lässt sich kaum bestimmen oder ermessen. Seine Dichtung, seine Weltansicht, seine Ideen sind vielen so ins Blut übergegangen, sein Einfluss hat durch so viele Kanäle gewirkt, dass nur Wenige mit einiger Genauigkeit ihre Schuld an ihn anzugeben vermögen. Man las in den Jahren, da das jetzt in den Dreissigern stehende Geschlecht aufwuchs, in Dänemark wenig Deutsch. Die

Nationalfeindschaft gegen Deutschland, die wir fast Alle als Jünglinge leidenschaftlich theilten und die nach dem Verlust des ganzen Schleswig heftig aufloderte, machte uns die deutsche Litteratur im Ganzen wenig sympathisch. Ueberhaupt ist die deutsche Geistesart den Dänen fremder als man nach der Verwandtschaft der Völker und nach der langen Abhängigkeit von Deutschland glauben sollte, besonders viel fremder als die Deutschen ahnen.

Goethe war aber (mit Heine) einer der wenigen Sterne Deutschlands, die auch zur Zeit, da die nationale Entfremdung von Deutschland am grössten war, ihr Licht über die Grenze sandten. Nicht dass seine Werke in guten, künstlerisch ausgeführten Uebersetzungen vorlagen; die Uebersetzungen, die es von ihnen früher gab, sind fast ohne Ausnahme schlecht, veraltet oder verschollen und sind nie populär gewesen. Wer ihn gelesen hat, las ihn im Original. Noch weniger lernten wir im nationalen Schauspielhaus Goethe kennen. Er ist auf der königlichen Bühne in Kopenhagen so zu sagen nie aufgeführt worden. Man hat in Dänemark Claudine von Villabella drei Mal, Clavigo fünf Mal, Egmont vier Mal, Die Geschwister drei Mal gegeben. Und das ist Alles, was von Goethe gespielt worden ist. Die nicht-dänischen zeitgenössischen Dichter, die auf die Jugend am tiefsten gewirkt haben, die beiden Norweger Björnstjerne Björnson und Henrik Ibsen, haben von Goethe wenig, zu wenig, gelernt und mit ihm nichts gemein. Zwar findet man hier und da eine einzelne, fast äusserliche Beeinflussung wie wenn die Rolle Solvejgs am Schlusse „Peer Gynt"s an das letzte Auftreten Gretchens in „Faust" erinnert. Aber theils ist ein solcher kleiner Zug wohl am wahrscheinlichsten auf zweite Hand — durch Adam Homo als Zwischenglied — hervorgerufen, theils berührt er nur in geringem Grade die Lebensansicht. Die dänischen Dichter der Generation von 1870, H. Drachmann,

S. Schandorph, J. P. Jacobsen, E. Skram u. s. w. scheinen von Goethe durchaus nicht unmittelbar beeinflusst.

Sie sind es mittelbar, theils durch die litterarische Erbschaft, die sie von ihren Vätern übernommen haben, und theils durch den mächtigen, von Goethe ausgeübten Einfluss auf fast die ganze ausgezeichnete zeitgenössische Litteratur, die in den letzten Jahrzehnten die Gemüther in Dänemark bewegt hat. Am meisten hat vielleicht die grosse französische Kritik, wie sie sich vor 1870 entwickelt hatte, dazu mitgewirkt, uns zu Goethe zurückzuführen. Das Wort, das so oft hingeworfen wird, das, was Europa recht verstehen soll, ihr von Frankreich erklärt werden muss, hat sich für die jüngere Generation in Dänemark in diesem Fall bestätigt. Ich spreche nicht in meinem eigenen Namen. Schon in meinem achtzehnten Jahr machte „Dichtung und Wahrheit" einen Eindruck auf mich, der viele Jahre hindurch für meinen Studienplan entscheidend wirkte. Aber es gab Viele, denen Deutschland fast fremd geworden war und die es nur durch das Medium nationaler Antipathie und früh eingesogener Vorurtheile sahen. Werke, wie die Englische Litteraturgeschichte von Taine, oder wie die Goethe-Biographie von Lewes, die beide im Anfang der siebziger Jahre übersetzt wurden, lehrten uns aufs neue Deutschland zu verstehen und zu würdigen, und Goethe ward uns das ideale Deutschland.

Was unsere Väter am stärksten zu Goethe hinzog, sein erhabenes Gleichgewicht, seine Ruhe, die vollendete Harmonie seines Wesens ist uns Jüngeren nicht das Theuerste an ihm; die Ruhe seines Alters ist uns fast verleidet worden, weil wir sahen, wie das nationale Phlegma unserer Väter sich in ihr spiegelte und aus ihr die Gewissheit seiner Würde und Berechtigung sog. Uns ist Goethe besonders so theuer, weil wir nicht Mächte ausserhalb oder über der Natur anerkennen, und weil Goethe der grosse, wahre, den Kampf entscheidende

Protest gegen den Supranaturalismus ist, er, der, wie man von einem Staat im Staate spricht, eine Natur in der Natur genannt werden kann. Uns ist Goethe ferner so theuer, weil wir die Kunst leidenschaftlich lieben und weil Goethe uns auf zwei oder drei Gebieten der Künstler über allen Andern ist. Er, der als Morphologe und Anatom fast ausschliesslich die Form zu definiren suchte, und der die Form als Bildung bestimmte, ein Wort, das den Akt des sich Bildens und das Gebildete zugleich umfasst, er vertritt uns die höchste Form und die höchste Bildung.

Was unsere nationalen Koryphäen uns predigten, war entweder die blinde Hoffnung oder der blinde Glaube oder die blinde Liebe; einige verkündigten das Evangelium des nationalen Selbstgefühls, andere das des unbedingten Versagens, von Goethe kam uns der Zuruf: Verstehe!

Wir sahen andere grosse Geister Europa's in Selbstbespiegelung, Selbstvergötterung, Selbstvernichtung, Selbstbetäubung oder Selbstentäusserung endigen, Goethe wurde uns das grosse Paradigma der Selbstentwickelung. Wir lernten von ihm, dass wer vor Allem daran arbeitet, sich selbst zu entwickeln, am meisten Aussicht hat, in die allgemeine Entwickelung einzugreifen. Die Universalität seines Geistes ist und bleibt ein Ideal; man freut sich ihrer, ohne sie zu begehren; aber von ihr haben wir gelernt, im Einzelnen nie das Ganze aus den Augen zu verlieren.

2. Ludwig Holberg.

(1887)

Die Schauspieldichtung Holberg's ist die Blüthe der Existenz des grossen Einsamen. Kein Werk gibt eine vollkommenere Vorstellung davon, was Dänemark und Norwegen ihm schulden und durch ihn einander verdanken. Dänemark ist und bleibt Norwegen tief verpflichtet, weil Holberg das Licht in der Stadt Bergen als das Kind norwegischer Eltern erblickte; Norwegen steht kaum in einer weniger tiefen Schuld zu Dänemark, weil es ihm die Bedingungen seiner Wirksamkeit gab, besonders die Möglichkeit, seine dichterischen Anlagen in der Form des Schauspiels zu entfalten. Aber beide Länder verdanken doch ihm unendlich viel mehr, als er ihnen verdankt. Ihnen wurde in ihm ein Herr und Meister geboren. Ludwig Holberg ist der erste Mann, dem Dänemark und Norwegen sich geistig unterworfen haben.

I.

In der neuesten Zeit ist viel gegen den Cultus des Genies gesprochen und geschrieben worden. Man hat gefunden, dass die von der litterarischen Kritik unter-

nommenen Analysen des Genies von der Last der Dankbarkeit gegen dasselbe entbänden, indem sie Vieles in jedem Werk zu andern Urhebern als dem des Werkes zurückführten. Man hat das Genie für verringert, verkleinert angesehen, indem es als ein Erzeugniss seines Zeitalters und ein Ausdruck seines Volksstammes aufgefasst wurde. Man hat den Einfluss der grossen Männer für überschätzt gehalten. Alles wäre auch ohne sie erreicht worden, nur langsamer.

Hierzu gesellt sich bisweilen, besonders bei den Vertretern und Anhängern der Demokratie, die Ansicht, dass die Menschheit keiner leitenden Geister bedürfe, ja sich am besten ohne sie behelfe; der Glaube, mit andern Worten, dass sie sich durch Zusammenlegen vieler gewöhnlicher Tüchtigkeit und vieler begabter Mittelmässigkeit ersetzen lassen.

Aber dieser Hang zum geistigen Ostracismus des Genies, der durch das Studium der Naturwissenschaften angeregt wird, und im Uebrigen seine Nahrung von dem gemeinen und dem feinen Neid erhält, hat in einer falschen Grundanschauung seinen Ursprung.

Die Auffassung der Litteratur und der Kunst, nach welcher Ideen und Visionen in letzter Instanz von den Massen, dem Haufen herzuleiten sind — eine Auffassung, welche von dem französischen Denker Taine formulirt worden ist, der, obgleich in politischer Hinsicht ausgeprägter Aristokrat, in diesem Punkte merkwürdig demokratisch gesinnt ist — hat seine Wurzel in einer allzulange unterhaltenen Sinnestäuschung. Eine Idee, eine Kunstform, ein reformatorischer Gedanke keimt nie in dem Haufen. Selbst die Volkslieder des Mittelalters gingen nicht aus dem „Volke" hervor. Die Idee entsteht in dem einzelnen Mann, der über dem Haufen hervorragt und ihn zu sich hinanzieht. Er schafft sich langsam einen Kreis unter den Aufgewecktesten, besonders unter denen, die wie er angelegt sind, dieselben Neigungen, nur in geringerem

Grade, besitzen. Doch die Initiative geht immer von dem grossen Individuum aus, niemals von einem Publicum oder von einer Bevölkerung.

Besonders die Verhältnisse des Alterthums, welche die Gebildeten Europa's in der Regel vor den modernen kennen lernen, haben die Denker der Gegenwart irre geleitet. Im Alterthum, als die Verkehrsmittel wenig entwickelt waren und die Völker mehr für sich lebten, bedeuteten die Herkunft und die Umgebung, welche mit dem Geburtsland gegeben waren, fast Alles. In der neueren Zeit ist es anders geworden. Eine Litteratur des Alterthums, wie die griechische, ist nothwendigerweise ganz durch den Charakter des Volkes bestimmt, in dessen Mitte sie erstand, und zwar aus dem einfachen Grunde, weil die Schriftsteller von anderen Nationen nicht beeinflusst waren. So wird die Litteratur Griechenlands ein von einigen repräsentativen Männern gegebener, gedrängter Ausdruck der griechischen Cultur.

In der neueren Zeit drückt eine Litteratur in der Regel nur insofern den Charakter und die Eigenschaften eines Volkes aus, als das Volk im Stande gewesen ist, dieselbe zu bewundern und sich anzueignen. Man kann sich aber durchaus nicht immer darauf verlassen, dass der grosse, allmählig anerkannte Schriftsteller ursprünglich ein Ausdruck der Eigenschaften seines Volks gewesen ist. Zuweilen zeigt sich seine Grösse am stärksten eben darin, dass er die Eigenschaften des Volkes nach den seinigen umformt, indem er, langsam sich Bewunderung erzwingend, auf zahllosen Wegen die Gemüther beeinflusst.

Holberg ist ein Beispiel grössten Stils. Er ist kein Ausdruck der nationalen Cultur. Dieselbe war, da er als geistiges Individuum erwachte, sehr unbedeutend, stand hinter derjenigen Europa's zurück, konnte einem lernbegierigen, geschweige denn einem cäsarischen Geiste, keine hinreichende Nahrung bieten. Er stand ihr in all

den Formen, in welchen sie ihm entgegentrat, fremd gegenüber; ihm fehlte der Sinn für sie, ja er schätzte sie gering in der naiven Gestalt der Volkslieder und Volksbücher; er verabscheute sie, wo sie sich in der bewussten und anspruchsvollen Form der Pedanterie und der Scholastik äusserte.

Wie bildete er sich denn? Wie sich heutzutage so manch' anderer freier und bedeutender Geist bildet. Durch die Berührung mit anderen freien und bedeutenden Geistern, in Europa dünn zerstreut, wie es jene waren, die er in ihren Büchern suchte oder deren Einfluss er in der Atmosphäre fremder Länder vernahm.

Seine gelehrte Bildung ist universell, vielen Menschenrassen und Völkern entstammend; seine künstlerische Bildung ist nahezu romanisch. Und was besondere Aufmerksamkeit verdient: seine Geistesrichtung ist — wie in meinem Werkchen: „Ludwig Holberg und seine Zeitgenossen" näher erörtert — der reine Classicismus, obgleich der Classicismus factisch sowohl gegen den allgemeinen germanischen Rassencharakter, wie gegen die speciell nordischen Volkseigenschaften der Skandinavier streitet.

Deshalb bildet er zu seinen Lebzeiten keine Schule, sondern steht in seinem Zeitalter ganz allein, und wird nichtsdestoweniger der volksthümlichste Name in der Litteratur der beiden Länder, der am allgemeinsten anerkannte Meister. In einem Zeitraum von anderthalb hundert Jahren hat er sämmtliche Gesellschaftsklassen zweier Völker erobert. Dänische und norwegische Volkseigenthümlichkeiten haben sich bis zu einem gewissen Punkte nach den seinigen geformt.

Er war nämlich völlig anders geartet als die anderen Nordländer seiner Zeit. Es gab Niemanden, der ihm gleich war, und er erinnerte an nichts Früheres in diesen Ländern. Seine Bedeutung beruht zum grossen Theile hierauf.

Denn Eine Gefahr droht immer der modernen Gesellschaft, Eine geistige Pest, die sich unaufhörlich mehr und mehr verbreitet. Diese Gefahr, diese Pest besteht darin, dass Alle einerlei werden, dass innerhalb des Kreises, den ein Land oder eine Kaste ausmacht, Alle einander und nichts als einander verstehen und dadurch nach und nach alle zusammen Durchschnittsmenschen werden, mit möglichst viel gemeinsamen Zügen, mit Vorstellungen und Vorurtheilen gemein, mit Lastern gemein, mit Tugenden gemein — kleinen Lastern, geringen Tugenden, ungeheurer Mittelmässigkeit ihnen allen gemein.

Zu den grossen Wohlthätern der Menschheit gehören die Männer, die mit Erfolg versucht haben, sich gegen den Strom zu stemmen, der im Leben der Gegenwart mit so reissender Kraft und Geschwindigkeit zum Gewöhnlichen und Einartigen führt. Kurze Zeit vor Holberg's Auftreten hatte der Engländer Molesworth Dänemark mit den folgenden Worten gebrandmarkt: „Ich habe nie ein Land kennen gelernt, wo der Sinn der Bevölkerung mehr nach einem Kaliber und von einer Art wäre als hier. Man findet Niemanden mit ungewöhnlichen Eigenschaften, Niemanden, der in besonderen Studien oder Geschäften sich auszeichnet."

Holberg ist der grosse Stein, der von dem guten Geschick Dänemarks in die Mitte des Stromes geschleudert wurde und der einen Damm gegen ihn abgab. Er schilderte seine Zeitgenossen wie sie waren, mit ihren Dummheiten und Schwachheiten, ihren Urtheilen und Vorurtheilen, gab ihren Querschnitt und Durchschnitt, ihr Mittelmass und ihre Mittelmässigkeit in starken Zügen, in kühnem Stil, in hohem Relief. Er war so ganz anders geartet als seine Zeit, dass ihre Alltagsphysiognomie ihm eine heitere Caricatur wurde.

Und seine Absicht war nicht nur die, als Schilderer zu unterhalten; nein, er wollte die Rasse als Moralist verbessern.

Holberg ist der grosse Züchter der nordischen Völker. Er übernahm diese Heerde und strebte Menschen aus ihr zu machen. Er wirkte dadurch, dass er ihnen kräftige Kost und satirische Peitschenhiebe gab; er reinigte die Luft vom Aberglauben und die Wege von den Schranken der Dummheit.

Andere mildere Geister haben sich bestrebt, ein neues besseres Geschlecht durch Liebe zu erziehen, es heranzulieben; Holberg versuchte, das Geschlecht emporzuzüchtigen. Er ist der grosse, einsame, lachlustige Zuchtmeister des Geschlechts.

Seine Bedeutung für Dänemark ist deshalb eine ähnliche wie die Peter's des Grossen für Russland. Er führte Europa's Cultur in sein Land ein. Fehlte ihm auch, wie jenem Genie auf dem Throne Russlands, Sinn und Blick für mancherlei Werthvolles aus der Vorzeit des Landes, dieser Vorzeit, mit welcher er brach, so bewirkte er doch gleichzeitig, dass das Land von nun an unter den Mächten Europa's geistig mitgerechnet werden konnte.

Er war ein Todfeind aller eingerosteten Gewohnheit, aber er war nicht deshalb ein Fürsprecher politischer Freiheit. Er war wie der grosse Czar, dem er in seiner Jugend huldigte, und wie der grosse Preussenkönig, den er in seinem Alter bewunderte, ein reformatorischer Alleinherrscher, der die ersten Umrisse einer modernen Nationalität aus dem groben Material heraushieb.

Holberg ist der aufgeklärte Absolutismus in Dänemark-Norwegen.

Es gibt zwei Arten hervorbringender Geister: diejenigen, deren innerstes Wesen sich an den Tag legt in Befruchtung anderer Geister, und diejenigen, deren Begabung es ist, von den Ideen des Zeitalters befruchtet, dieselben künstlerisch in einer Gestaltenwelt herauszuformen. Die meisten modernen Dichter sind der letzteren

Art: sie verhalten sich den Ideen gegenüber empfangend. Zum Ersatz sind sie es allein, welche fast jeden kleinen Zug der Gestaltung hervorbringen.

Mit Holberg verhält es sich anders; er ist in gleich hohem Grade ein befruchtender und ein gebärender Geist. Er, der angelegt war zu einem Herrscher und Herrn über die Gemüther anderer Menschen, hat völlig so viel gedacht und gewollt, als er gedichtet und geträumt hat. Er hat seine Ideen selbständiger als Andere hervorgebracht, und gleichzeitig war er abhängiger als heutzutage die Sitte erlaubt, mit Rücksicht auf Einzelnheiten der Formgebung.

Ausgezeichnete und gewissenhafte Forscher haben von Rahbek an bis Olaf Skavlan, Legrelle und Hoffory mit grossem Eifer Alles zusammengesucht, was in der älteren und neueren Litteratur Holberg als Comödiendichter zum Muster und Vorbilde gedient hat. Während man zu Holberg's Lebzeiten ihm bisweilen sein Benutzen und Umformen epischer Stoffe und dramatischer Elemente übel nahm, ist man in neuerer Zeit nicht weit davon entfernt, ihm dasselbe zur Ehre anzurechnen. Es ist an sich weder ein Vorzug noch ein Fehler. Die Hauptursache dieser starken Benutzung der Vorgänger war die improvisatorische Eile, mit welcher Holberg seine Schauspiele in zwei kurzen Perioden seines Lebens ausarbeitete: die ersten sechsundzwanzig Comödien in den Jahren 1722—1727, die letzten sechs in der Zeit von 1747—1754, also in einer solchen Hast, dass er ungefähr in drei Jahren nach einander jährlich nicht weniger als sieben seiner wichtigsten und besten Comödien geschrieben haben muss.

Gleichwohl hat man in der letzten Zeit auf der Jagd nach Holberg'schen Entlehnungen von seinem Eifer sich ein wenig zu weit führen lassen. In der geringsten Aehnlichkeit hat man Nachahmung gespürt; die zufälligste Uebereinstimmung hat man als Beweis dafür angesehen,

dass Holberg ein einzelnes bestimmtes Vorbild gehabt habe; selbst in solchen Zügen, die mit Nothwendigkeit für verschiedene Bearbeitungen verwandter Stoffe gemeinsam werden, hat man sprechende Zeugnisse gefunden. Ohne dem natürlichen Eindruck Zwang anzuthun, wird indessen kaum Jemand, wie es geschehen ist, die „Maskerade" von Regnard's „Le joueur" beeinflusst, oder den Misanthropen Molière's, zuerst in „Der Wankelmüthige", später in dem „Philosoph in der Einbildung" nachgeahmt finden.

Damit ist nicht ausgeschlossen, dass Holberg als Dichter der Erfindung älterer Zeiten stark verpflichtet ist. Dafür ist er, wie schon erwähnt, in weit geringerem Grade als die meisten anderen Poeten, ein Ausdruck von Ideen, denen gegenüber er sich nur empfangend verhielte. Er wollte sich nicht damit begnügen, ein Spiegel seines Zeitalters zu sein. Er war nicht damit zufrieden, in seiner Kunst nach Künstlerweise eine flüchtige Erscheinung in einem bleibenden Bilde festzuhalten.

Nein, er wollte diese Menschenheerde so aufzüchten, dass er die Rasse verbesserte. Er wollte diesen Haufen von grossen Thoren, diese Bevölkerung von grossen Kindern solcherweise erziehen, dass die Thoren sich schämten und aus den Kindern reife Männer und Frauen würden. Er ist unter den grossen Skandinaven der Volkserzieher.

II.

Ludwig Holberg wurde am 3. December 1684 in Bergen, der aufgewecktesten Stadt Norwegens und der am wenigsten nationalen der beiden Reiche, geboren.

Die Hanseaten hatten hier ihr „Comptoir"; deutsches und schottisches Blut hatte sich mit dem norwegischen der Bevölkerung vermischt, und holländische Sitte und

Gebrauch, Arbeitsamkeit und Derbheit waren Vorbilder, die man beständig zur Nachahmung vor Augen hatte. Bergen war dazumal eine europäische Handelsstadt von Rang.

Ludwig Holberg's Vater, Christen Nielsen, der, wie es scheint, den Namen Holberg nach einem Hof im Drontheim'schen angenommen hatte, war ein Officier, der, als Bauernsohn geboren, sich vom einfachen Soldaten zum Oberstlieutenant aufgeschwungen hatte, ein Zug, der auf seltene Eigenschaften und ungewöhnliche Tapferkeit hindeutet, in einer Zeit, wo die Officiere des Heeres Adlige waren oder Eingewanderte, deren fremdländisches Wesen ihnen eine Art von Adel verlieh. Er war ein Abenteurer, der in seiner Jugend in maltesischen und venetianischen Kriegsdiensten gestanden und aus Reiselust Italien zu Fuss durchwandert hatte. Von ihm scheint Holberg die Neigung, sich gründlich in der Welt umzusehen, die Unruhe und die Kampfeslust im Blute, das phantastische und kriegerische Element des Gemüths geerbt zu haben; von der Mutter, Karen Lem, und ihren Verwandten hat er, dem Anscheine nach, „die Lust zum Fabuliren", wie auch den Witz und den lustigen Sinn als Erbe erhalten.

Ludwig Holberg war von zwölfen das jüngste Kind. Nur ein Jahr alt verlor er seinen Vater, elf Jahre alt seine Mutter. Es liegt Etwas von der Frühreife und der Einsamkeit des jung Verwaisten über seinem Wesen und seiner Production.

Er war ein kleiner zarter Schulknabe, heftig, wenn er gereizt wurde, spöttisch, wenn er sich vertheidigen musste. Er besuchte in Bergen zuerst die deutsche Schule, dann das Gymnasium, lernte gut Deutsch in der ersteren, gut Latein in der letzteren, langweilte sich aber schon als Kind bei den lateinischen Disputir-Uebungen, mit welchen die Schüler vom Rector geplagt wurden.

Im Jahre 1702 wird er Student der Universität zu

Kopenhagen, nimmt aber aus Armuth gleich eine Stelle an als Hauslehrer bei einem Prediger zu Voss in Norwegen, reist 1703 wieder nach Kopenhagen und macht im Laufe der nächsten Jahre sein philosophisches wie auch theologisches Examen, beschäftigt sich mehr mit Französisch und Italienisch als mit Metaphysik und Theologie, muss dann, arm wie er ist, abermals nach Norwegen zurück und von Neuem Hauslehrer werden, durchblättert hier zufälligerweise die Tagebücher, die der Herr des Hauses als junger Mann auf Reisen geführt hat und wird dadurch selbst von heftigem Reisetriebe ergriffen.

Neunzehn Jahre alt zieht er hinaus auf seine erste Reise, einundzwanzig Jahre alt auf seine zweite. Auf seinen drei ersten, mit kurzen Zwischenräumen unternommenen Reisen bleibt er sechs und ein halbes Jahr fort. Geld, um diese Reisen ins Ausland zu unternehmen, hat er nicht, aber er hilft sich so gut er kann, reist zu Wasser und zu Fuss, ficht wie ein armer Geselle, oder singt vor den Hausthüren, oder schlägt sich mit Musikunterricht (Geigenspielen), oder Sprachunterricht durch, oder er übernimmt die Stelle eines Hofmeisters. So sieht er Holland, England, Deutschland, Frankreich, Italien, indem er äusserst sparsam aus Nothwendigkeit und äusserst diätetisch aus verständiger Rücksicht auf seine zarte Gesundheit lebt. Er hat eine Menge Reiseabenteuer, lernt Menschen aller Gesellschaftsklassen der verschiedenen Nationen kennen und studirt in den grossen fremden Bibliotheken. Denn sogar der Zutritt zu den Büchern war ihm im Norden sehr erschwert gewesen, und sein Wissenstrieb umfasste die Welt der Bücher, wie diejenige der Menschen. Er studirt die Schriftsteller des Aufklärungszeitalters Bayle und Grotius, Pufendorf und Thomasius, geleitet vom Drange, sein Gemüth von dem Staube gründlich zu befreien, mit welchem seine norwegische Schulbildung und seine Kopenhagener Universitätscultur es angefüllt hatte.

Daheim lebte und athmete man noch in lutherischer Orthodoxie, in dem barbarischen Aberglauben eines vergangenen Jahrhunderts, in theologischer Scholastik und philologischer Pedanterie. Holberg kehrt heim mit der Lust und dem Beruf, ein Schriftsteller im Dienste der Aufklärung zu werden.

Er debutirt als popularisirender Historiker und Rechtsphilosoph und hat mit dem später so berühmten Juristen Andreas Hojer eine erste Polemik, in welcher seine satirische Laune am frühesten hervorbricht.

Nach einigen knappen Jahren, in welchen er zu tiefer Armuth hinabsinkt und armselige und demüthigende Unterstützungen annehmen muss — zuletzt sogar aus dem Armengeld der Trinitatis-Kirche — wird er an der Universität für das zufällig ledige Fach der Metaphysik angestellt. Dieser Berufung für eine Wissenschaft, die für ihn keine Wissenschaft war, sondern als leeres nebelhaftes Wesen ein Gegenstand seiner Geringschätzung und seines Abscheus, folgte er nur, weil er dringend einer gesicherten Stellung bedurfte und weil dieser Platz gerade frei war.

Er selbst kam sich gewiss in dieser Stellung als Metaphysiker aus Hunger, Metaphysiker gegen seinen Willen, tragikomisch vor.

Und nach und nach schärft sich nun sein Blick für das Komische rings um ihn her. Diese ganze Gelehrsamkeits-Anstalt, der er einverleibt, und von welcher nützliches Wissen ausgeschlossen ist, wo nur die orthodoxe Theologie und die formale Logik der damaligen Zeit mit Eifer getrieben werden, steht vor ihm in komischem Schimmer, im Glanz der Lächerlichkeit, und bald mit ihr das Schulwesen, das darauf vorbereitet, die Gelehrten, die daraus hervorgehen, die Advokaten und Richter, die Küster und Pfarrer, die Philosophen und Aerzte, welche an ihren trockenen Brüsten die Pedanterie eingesogen haben. So kommt er nach und nach dahin,

diese ganze Gesellschaft, das ganze kleine Land, dem er angehört, als einer züchtigenden und befreienden Satire anheimgefallen zu sehen.

Und „Peder Paars" entsteht, dieses älteste spöttisch witzige Wort über Dänemark, welches unter der Form, alte Epopeen zu parodiren, und unter dem Anschein, einen Peter zu besingen, der, um seine Dorthe zu besuchen, eine Reise vornimmt, die Geistlichkeit, die Gerichte, den Kriegerstand geisselt, Spiessbürger und Pedanten, Bauern und Fischer, die Plackerei der Leibeigenen und die Plünderung der Gestrandeten, jegliche Dummheit und jeglichen Missbrauch stäupt und damit endigt, den Nutzen und das Recht des scharfen Spottgedichtes zu behaupten.

Obgleich „Peder Paars" als eine That der Jugend die ganze Kraft der Satire gegen das ältere Geschlecht mit der Abgeschmacktheit ihrer Gebräuche, der Rohheit ihrer Gewohnheiten und der Welkheit ihrer Kenntnisse richtet und die Laster und Lächerlichkeiten des jüngeren Geschlechts unbedingt schont, enthält das Stück doch eine ganze Schaar der bekannten Comödienfiguren, wie in den Windeln.

Mit reissender Geschwindigkeit folgen nun in den Jahren 1722—1724 mehr als zwanzig ausgezeichnete Schauspiele. Es ist, als ob die in Erwägung gezogene und am 23. September 1722 ins Werk gesetzte Eröffnung der nationalen Bühne die Schleusen für einen überströmenden Productionsdrang in Holberg geöffnet hätte.

Von seinem siebenunddreissigsten bis zu seinem vierzigsten Jahre muss er in dem fast ununterbrochenen Fieberzustande des Schaffens verbracht haben, kaum seinen eigenen Körper empfindend, mit einem Gefühl stets sich erneuernder Klarheit im Gehirn, die bisweilen zu einer Art von innerer Illumination sich gesteigert hat.

Trotz all' der Widerwärtigkeiten Holberg's mit dem Theater, das den harten und aussichtslosen Kampf gegen das Fallissement führte, trotz all' der Verdriesslichkeiten,

die er in seiner Eigenschaft als Professor ausstehen musste, weil er sich auf eine so frivole Hantirung wie die, Schauspiele für die Bühne zu schreiben, einliess, trotz seiner Demüthigung, als Mitglied des Consistoriums an dem unklugen und grausamen Vorgang gegen die armen Studenten, die auf den Brettern aufgetreten waren, theilnehmen zu müssen, und trotz des Hasses der — wirklich oder scheinbar — in den Schauspielen Angegriffenen, muss dies eine glückselige Zeit seines Lebens gewesen sein, aller menschlichen Wahrscheinlichkeit nach die glücklichste Periode desselben.

III.

Es ist nicht leicht, sich eine Vorstellung darüber zu bilden, wie es in der Seele Holberg's ausgesehen hat, zu jener Zeit, wo er auf ein Mal den Henrik leibhaftig in der Gestalt eines Bergenschen Strassenjungen aus dem Staub alter Comödienfiguren schuf, und Pernille, das Weib nach dem Herzen dieses Mannes, aus einer seiner Rippen formte, damit sie ihm eine Hilfe sei; als er ferner dem Kannengiesser seinen Ehrgeiz und dem Meister Gert seine Suada gab, die beiden grossen Popanze Tyboe und Menschen-Schreck formte, den Seeländischen Bauern in Jeppe und den Jütländischen in Studenstrup malte und die unsterblichen Schattenbilder Ulysses und Chilian ausschnitt. Sicherlich sah es jedoch in seinem Innern festlich aus. Und fast gleichzeitig gibt er dem Kopenhagener Publikum seine prächtigen lärmenden Winterbilder aus der Provinz und der Hauptstadt in der „Weihnachtsstube" und „Maskerade" und seine lustigen Sommerbilder von Stadt und Wald in „Der elfte Juni" und die „Reise nach der Quelle". Und während er mit wilder Ausgelassenheit sich in dem gravitätischen Ernst seiner Schullehrer und Küster gehen lässt, legt er seinen ganzen Tiefsinn

in die Gestaltung der ewigen Situation des „Erasmus Montanus" nieder und nimmt mit sicherem Selbstgefühl Rache an seinen Feinden in dem „Glücklichen Schiffbruch", welcher zugleich seine Selbstvertheidigung und die Apotheose seiner Kunst ist.

Hätte man ihn gleich darnach bekränzt und im Triumph getragen, es wäre ein geringer Lohn und ein ohnmächtiger Dank dafür gewesen, was er in diesen Jahren seinen Landsleuten schenkte.

Aber Triumphe hat Holberg nicht aufzuzeigen und Kränze bekam er erst, als er in seinem Grabe lag.

Obgleich Holberg in Wahrheit der grösste Dichter Dänemark's ist, darf Niemand erwarten, eine neue und tiefe Ansicht über Leben und Tod in seinen Schauspielen zu finden; hielt er sich doch streng innerhalb der Begrenzung seines Talentes. Er hat es nie versucht, ein nicht-komisches Drama zu schreiben, und er hat überall in den Charakteren, Lebensverhältnissen und Situationen ungefährliche, verhältnissmässig unschädliche, Ungereimtheiten gesehen. Was er auch hervorbringt, er nimmt Alles von der lustigen Seite. Das Leben tritt in diesen Comödien als die Schaubühne hervor, auf der es einen Ueberfluss an Narren gibt, theils sympathische, theils gutmüthige, theils blödsinnige, und auf der ein beständiges Treiben herrscht von Thoren, die zu Markte kommen, von Dummköpfen, die sich selbst und Andere plagen, von Gecken, die ihre Einfalt preisgeben, von leeren Prahlern, harmlosen Lügnern, beschränkten Schulfüchsen, thörichten Sonderlingen, possirlichen Fressern und noch possirlicheren Säufern, von Langweiligen, deren Langweiligkeit amüsirt, von kleinen Heuchlern nnd plumpen, leicht gefoppten Schlingeln, von unwissenden abergläubischen Stümpern, dickköpfigen Spiessbürgern und Matronen, heirathslustigen alten Jungfern, Caricaturen von Charlatans, von naiven guten Köpfen, von verliebter und vergnügungssüchtiger Jugend beiderlei

Geschlechts, und ausserdem von Spassmachern, Schelmen und Schalken.

Das Leben, das ist das Sich-Aeussern und Sich-Entfalten des Wesens dieser Menschen, ihre Handlungen und Begebenheiten, ihre Wünsche und verschiedenartigen Begierden, ihre Pläne und Ziele, ihre Anziehung an einander, ihr Unwille und ihre Schachzüge gegen einander. Der Tod kommt nicht vor, ebensowenig wie ernstes Unglück, ernste Krankheit oder Sorge, tiefe Leidenschaft oder wirkliches Verbrechen, oder tragikomische Begeisterung, oder Kampf fürs Leben, oder rein geistiges Streben nach Bildung und Einsicht, oder das Spiel starker Gefühle, oder die Begierde eines kräftigen, geschweige denn eines mächtigen Willens nach der Herrschaft.

Hier kommt verhältnissmässig selten eine andere Stimmung als die des guten Humors zum Vorschein, äusserst selten ein Zug von Wehmuth, nur ein einziges Mal ein Anstrich vom Rührenden. Und hier ist so zu sagen nie eine Spur von Naturstimmung. Weder Jahreszeit noch Tageszeit spielt irgend eine andere Rolle als die rein äussere. Die offene Strasse, auf welcher die Handlung so oft vorgeht, ist eine abstracte Scenerie. Niemals werden die Personen von einem Gewitter überrascht, niemals spürt man Regen oder Schnee, niemals fällt ein Sonnen- oder Mondenstrahl durch die Fensterscheiben ins Zimmer. Wird des Regens einmal erwähnt, so geschieht es nur, die Lächerlichkeit des Montanus zu illustriren, der sich aus gelehrter Zerstreutheit durchweichen liess und sich seinen Mantel nicht ausbat. Das Leben hier ist bürgerliches Familienleben, oder Bauernleben, oder Schauspielerleben, oder Schriftstellerleben, oder sonst irgend Etwas, aber es wird immer im Geiste des französischen Classicismus aufgefasst und ist deshalb nie Leben in oder mit der Natur.

Dieses Leben, in welches der Tod nie eingreift, und aus welchem ernste Noth und Krankheit, ernste Leiden-

schaft und Schuld verbannt sind, ist nun so eingerichtet, dass demjenigen, was dem Autor als Gerechtigkeit erscheint, immer Genugthuung zu Theil wird.

Es gibt vielleicht keinen optimistischeren Komiker als Holberg. Er scheint, so niedergeschlagen er auch persönlich sein konnte, den Optimismus als Beruf und Pflicht des Dichters betrachtet zu haben. Es geht immer über Diejenigen her, welche die Niederlage verdient haben. Und selbst wenn es nicht gerade die Tugend ist, welche siegt, wie in der „Weihnachtsstube" oder „Der verpfändete Bauernjunge", so erhält der Gefoppte doch nur, was er für seine Beschränktheit oder Leichtgläubigkeit verdient hatte. Die sogenannte poetische Gerechtigkeit wird immer mit Eifer gehandhabt.

Das liegt schon in dem Wesen der Holberg'schen Comödie als Kunstart. Sie geht in gerader Linie darauf aus, das Lachen zu erwecken. Aber das Lachen, das über dem Gecken oder dem Schwätzer oder dem Heuchler schwebt, ist schon eine Strafe; die Stockprügel, die Niederlage des unglücklichen Bewerbers, oder der spanische Mantel (ein Werkzeug der Criminaljustiz), sind nur die einfache Consequenz jener Strafe, welche folgerichtig das Gelächter des naiven Publicums noch um einen Grad steigert. Der Genuss, den Holberg in letzter Instanz seinen Zuschauern bereiten will, ist derjenige der berechtigten Schadenfreude.

Die Welt, die er vor unsern Augen ausbreitet, ist daher eine solche, in welcher unendliche Unvernunft sich frei herumtreibt, aber über welcher herrschend eine Vernunft schwebt, die zuletzt die Unvernunft vernichtet oder — in weniger hohem Stil — mit allen Schwierigkeiten fertig wird und die ganze Bude in Ordnung bringt.

Das Hauptvergnügen bei diesen Comödien besteht deshalb darin, dass durch die Art, wie sie gebaut sind, diese überlegene Vernunft während der ganzen Zeit ihren Sitz in des Lesers oder Zuschauers eigenen Kopf verlegt

zu haben scheint. Unaufhörlich appellirt Holberg an das Ueberlegenheitsgefühl des Lesers dem dargestellten Charakter oder der stattfindenden Situation gegenüber. Von Angesicht zu Angesicht mit dieser Komik sitzt der Zuschauer in ununterbrochenem Selbstgenuss, kommt sich besser, verständiger, einsichtsvoller, feiner vor als die komischen Helden und Heldinnen, und geniesst entweder dieses sein Bessersein oder wie bei „Ulysses von Ithaca" (mit dessen Anachronismen und Ungereimtheiten) ausschliesslich sein Besserwissen und seinen reinen Geschmack, der eine Folge desselben ist.

Holbergs ungewöhnliche Popularität beruht zu nicht geringem Theil darauf, dass es im Grunde genommen für frisch empfängliche Gemüther, wie sein erstes Publicum, und für die Durchschnittsmenschen der neueren Bildung überhaupt keine einschmeichelndere Art von Schauspielen als eine solch rein komische Kunst wie die seine gibt. Wenn es mit Recht gesagt werden muss, dass Holberg als Geist sein Volk gezüchtet und gezüchtigt hat, so muss es auch auf der anderen Seite hervorgehoben werden, wie unendlich einschmeichelnd sein Unterricht und die ganze Form seiner Mittheilung an den Leser und Zuschauer ist.

Er gehört nicht zu den Schriftstellern, nicht zu den Dichtern, die darauf ausgehen, dass der Leser sein eigenes Nichts fühlen solle, oder zu denen, die ihr Vergnügen darin finden, ihre Ueberlegenheit über ihn hervortreten oder ahnen zu lassen. Im Gegentheil, er wendet sich immer an jenen gesunden Menschenverstand, den er sicher ist, bei den Zuschauern zu finden, und zwischen den Zeilen scheint er immer zum Leser zu sagen: Du und ich, wir zwei, wir lachen über diese Thoren.

Nur beim allerersten Hervortreten der Comödien konnte es geschehen, dass der Eine oder der Andere im Publicum, irgend ein Pedant wie Tychonius, auf den es wohl noch dazu direct abgesehen war, sich persönlich

getroffen oder verspottet fühlte. Bald darnach war das unmöglich. Selbst Derjenige, welcher an derselben Schwachheit litt, selbst Derjenige, welcher ein wenig zu politischer Kannengiesserei neigte oder sich nicht frei von „Jean-de-Francerie" fühlte, genoss als Zuschauer seine unendliche Ueberlegenheit über Hermann von Bremen oder Hans Frandsen, und wurde doch naturgemäss, nachdem er durch das Vergrösserungsglas der Comödie das lustige Zerrbild seiner Schwäche betrachtet hatte, darauf hingeleitet, seinen Fehler zu verbergen, zurückzudrängen oder wohl ganz und gar abzulegen.

Und was die Schauspiele nicht so schnell dem Einzelnen gegenüber auszurichten vermochten, das bewirkten sie langsam durch den stillen, stetigen Einfluss auf die eine Generation nach der andern.

Mehrere von Holberg's entschieden moralisirenden Schauspielen gehören zu seinen ausgezeichnetsten. Aber dichterisch steht er am höchsten, wo er sich jenseits der Pädagogik, jenseits aller Sorge über Erlaubtes und Unerlaubtes bis zum Uebermoralischen erhebt. Daher ist er so göttlich im Ulysses. Daher ist er so gross in den beiden herrlichen Culturbildern, der kühnen „Weihnachtsstube" und der übersprudelnden „Wochenstube". Künstlerisch betrachtet, in Bezug auf dramatische Architektur, stehen diese beiden Meisterwerke nicht hoch; aber in poetischer Hinsicht sind sie unübertroffen. Die Beobachtungsgabe, die verschwenderisch reiche Fähigkeit zur Charakteristik, die über Alles sich hinwegsetzende Lustigkeit und der übermüthige Witz, der sich in diesen beiden Figurengalerien aus einer fernen Vorzeit findet, stellt sie nicht weit unter Montanus und hoch über viele regelmässig angelegte und correct durchgeführte pädagogische Comödien wie z. B. „Das arabische Pulver", oder „Ohne Kopf und Schwanz".

IV.

Das Gefühl des Komischen ist ein eigenthümliches Mischgefühl, welches dadurch entsteht, dass ein und derselbe Gegenstand auf einmal ein Gefühl von Lust und ein Gefühl von Unlust, ein angenehmes und ein unangenehmes Gefühl auf eine solche Weise hervorruft, dass diese beiden Gefühle einander in Stärke nicht sehr ungleich sind, und das angenehme, durch das überwundene Unbehagen gestärkt oder gewürzt, die Oberhand behält.

Wo Holberg nicht nur seine Zeitgenossen amüsirt hat, sondern noch heutzutage unterhält, da stehen die Lust- und Unlustgefühle, welche das Komische bei ihm erweckt, im richtigen Verhältniss zu einander. Wenn er mit gewissen Stücken oder gewissen Einzelnheiten entweder das Lachen überhaupt nicht mehr erwecken kann, oder doch nicht mehr die feineren oder die conventionell erzogenen Naturen (die Damen, die jungen Mädchen) zum Lachen bringt, so beruht das darauf, dass in diesen Fällen, zum wenigsten diesen Zuschauern gegenüber, das innere Spiel in der Komik, der Wettstreit zwischen den Gefühlen weggefallen und das Unlustgefühl als allein dominirend übriggeblieben ist.

Hier ein paar Beispiele von dem Bleibenden und dem Vergänglichen in seiner Komik. Die Trunksucht des Jeppe vom Berge ruft insofern ein Unlustgefühl beim Zuschauer hervor, als jegliche Betrunkenheit einem entwickelten Menschen zuwider ist — dieselbe ist aber nicht allein unschädlich, ungefährlich; die Bedingung für das Entstehen einer komischen Wirkung überhaupt — sondern sie ist höchst unterhaltend. Die Betrunkenheit macht nicht nur Jeppe immer unzurechnungsfähiger, sie macht ihn witzig, schalkhaft, humoristisch, sie gibt sowohl seiner Naivetät wie der Schlauheit seines hellen Kopfes einen Hochdruck und eine vermehrte Wirkungskraft. Der

Zuschauer findet kaum Gelegenheit, den Trunkenbold unschön zu finden, bevor er schon Interesse für ihn gefasst hat. Und Alles, was Jeppe sagt, selbst das Ungereimteste, das als ungereimt missfällt, ist zugleich von einer gewissen Seite oder doch von seinem Standpunkt aus gesehen, so plausibel, dass es berückt. Wenn er sich als den passiven Tummelplatz des inneren Krieges seiner Glieder schildert; wenn er versichert, dass sein Magen und seine Beine nach der Schenke wollen, sein Rücken aber in die Stadt, so scheint diese pseudonaive Erklärung des Kampfes zwischen Lust und Furcht abwechselnd unmöglich und annehmbar, Albernheit und pfiffige Wendung, Fiktion und Symbolik, Deliriumsgeschwätz und guter Spass, dies Alles in blitzschnellem Wechsel, bis der Eindruck des Komischen entsteht und bleibt, als ein dauerndes, rhythmisch von Behagen unterbrochenes Gefühl, das sich in Lachen Ausdruck gibt.

Und so verhält es sich im grösseren Stil allen Charakteren gegenüber. Peter der Küster amüsirt unaufhörlich, weil seine naive Selbstsicherheit so solide ist, dass sie seinen Worten im ersten Augenblick immer einen gewissen Nachdruck verleiht. Einige Sekunden zum wenigsten gelingt es ihm, durch den formellen Zusammenhang zwischen seinen Vorstellungen und Gedanken uns mit seiner Ansicht anzustecken, uns seine Auffassung als möglich aufzuzwingen; dann werfen wir sie wieder aus unserm Bewusstsein durch einen Stoss des Lachens hinaus; sie kehrt zur neuen Beschauung zurück, als begreiflich und vernünftig vom Gesichtspunkte des Küsters, als verwandt mit Wendungen, die wir kennen und an die wir aus der Denkweise unserer Umgebung gewohnt sind, und wird dann abermals mit ruckweis wiederkehrendem Lachen zurückgestossen. Es geht so zu, wie wenn der Bär mit dem Kopf den Holzklotz zurückstösst, der in einer Schnur vor dem Bienenstock hängt; der Holzklotz bekommt seinen Stoss, der Honig wird genossen,

der Klotz kommt wieder, wird wieder fortgestossen, nur dass der Klotz und der Honig hier ganz anders blitzartig abwechseln als in der Fabel, und dass es der Honig und nicht der Klotz ist, der zuletzt den Ausschlag gibt.

In den entscheidenden Situationen in „Erasmus Montanus" beruht deshalb die Wirkung darauf, dass das Unbehagen, welches die pedantische Wichtigthuerei der Hauptperson hervorruft, sich im Vergnügen über Jacob's naives Durchhauen seiner Beweisgründe verliert, und namentlich im Genuss darüber erlischt, wie der Küster mit der ganzen Dreistigkeit des Unwissenden durch noch tollere Sinnlosigkeit, die im Kreise dieser Zuhörer Recht behält, die Paradoxen des Erasmus weit überbietet.

Die Strafe, die hierin liegt, und die so dialektisch, so reich an innerem Widerspruch ist und die daher einen so grossen Apparat von Unlust- und Lustgefühlen in Schwingung setzt — diese Strafe ist Strafe genug und die einzige angemessene. Die Stockprügel hingegen unterhalten uns nicht mehr, weil kein Spiel, kein Wettkampf zwischen den Gefühlen stattfindet, die sie hervorrufen. Es langweilt uns zu sehen, wie der Bursche Prügel bekommt, und die Brutalität der Prügel gibt ihm gerade das Recht, welches der Dichter ihm durchaus nicht einräumen wollte.

Dieses Hervortreten des Unlustgefühls ist ab und zu den Comödien Holberg's bei der Nachwelt schädlich gewesen. Bisweilen hat er sich schon selbst darin geirrt, dass er das Plumpe für das Witzige genommen hat (man kann z. B. nicht mehr über die groben lateinischen Schimpfworte lachen, die Petronius dem Jacob von Tyboe für Ehrenverse verkauft); häufiger jedoch beruht die Kälte des Lesers darauf, dass sein Nervensystem feiner als das der ursprünglichen Zuhörer ist. Das Eine oder Andere kommt uns kindisch vor, was damals in gleicher Höhe mit den Voraussetzungen des Publicums stand oder

wohl gar ein gutes Stück über der Durchschnittshöhe lag. Hieran lässt sich nichts ändern. Der Fehler ist in diesem Falle weder Holberg noch uns zuzuschreiben. Die Schuld fällt auf die Zeitumstände, über welche hinaus selbst ausgezeichnete Kunstwerke sich niemals vollständig erheben. Was dagegen ausschliesslich der Fehler des modernen Lesers oder der modernen Leserin ist, das ist der Mangel an Bildung, der sich durch den kühnen Scherz zurückgestossen fühlt, die Prüderie, die Aergerniss nimmt, die Rohheit, die durch eine freie Sprache ohne Schlüpfrigkeit gelangweilt wird, schliesslich die Farbenblindheit vor einer Grösse, die nicht in dem gedämpften farblosen Gewande unserer Zeit einherschreitet, sondern das uns so ferne, bunte Costüm des beginnenden achtzehnten Jahrhunderts trägt.

V.

Man lernt Holberg gründlicher durch seine Comödien, als durch die Gesammtheit seiner andern Werke kennen.

Wir werden in seine Auffassung darüber eingeweiht, welches Verhältniss das geziemende zu allen Lebensmächten sei; und erfahren, wie er sich die verschiedenen menschlichen Gemüthsbewegungen und Triebe in ihrer Wirksamkeit und im Streit mit einander vorstellt.

Derjenige, welcher sich z. B. einen Einblick in seine Ansicht über Politik verschaffen will, erhält ihn durch den „Kannengiesser", der so humoristisch den Nutzen politischer Specialkenntnisse verkündigt, und durch „Jeppe vom Berge", dessen ausgesprochene Absicht es ist, gegen einen Umsturz der gesellschaftlichen Ordnung zu warnen, für welche übrigens damals nicht zu fürchten war, und dessen Moral ein wenig ungeschickt kommt, weil der arme Jeppe selbst keinen Augenblick in

Wirklichkeit daran gedacht hat, sich die siebenspitzige Freiherrnkrone aufs Haupt zu setzen.

Es sind besonders die Handwerker und Bauern, in deren Hände die Macht zu legen, Holberg unmöglich findet. Aber „Don Ranudo“ zeigt, dass der Gedanke an eine Adelsaristokratie ihm ebenso fern lag. Seine Politik ist ein treuer Ausdruck und directer Ausfluss der Befreiung des Bürgerstandes von jeglichem Adelsdruck und der von demselben ausgehenden kindlich vertrauensvollen Uebertragung der Alleinherrschaft auf den König.

Besonders in „Ohne Kopf und Schwanz“, in „Hexerei“, in dem „Arabischen Pulver“ findet man Holberg's Verhältniss zur Religion, zum Glauben und Unglauben ausgesprochen. Das erste Stück erscheint als eine Verherrlichung der rechten Mitte zwischen dem Hange, alles Uebernatürliche zu glauben und alles zu leugnen. Er zeigt darin, wie die Neigung zum Aberglauben in ihrer Leidenschaftlichkeit dem Missbrauch von Betrügern, und wenn der Betrug entdeckt wird, wieder dem Umschlag zur entgegengesetzten Aeusserlichkeit ausgesetzt ist, und er zeigt durch ein anderes Beispiel, wie der principielle Unglaube, der nicht der Ausdruck einer erkämpften Ueberzeugung, sondern einer mit allen Schwierigkeiten leicht fertigen Frivolität ist, ebenfalls auf äusserst schwachen Füssen steht, und sich in die scheinheiligste Bigotterie verwandeln kann.

Er legt seine eigene Ansicht, die er als den Vernunftstandpunkt betrachtet, eine Skepsis, die es nicht wagt, principiell zu leugnen, in den Mund der leider langweiligen Person Ovidius. Es ist ihm hier noch weniger gelungen, sein Abbild auf der Bühne interessant zu machen, als in dem „Glücklichen Schiffbruch“. Aber wenn man bedenkt, dass Holberg, obschon den meisten Gespenstergeschichten gegenüber völlig ungläubig, nicht unbedingt wagte, die Existenz von Gespenstern zu leugnen, ja sogar sich einbildete, selbst ein Gespenst gesehen

zu haben, so versteht man, dass mehr von seinem eigenen Wesen in dem blutlosen Ovidius steckt, als man glauben sollte. „Hexerei", ein unendlich viel besseres Schauspiel, ist ganz und gar ein lustiger Ausfall gegen den Aberglauben als den damaligen Hauptfeind der Cultur und der Kunst.

Die Ansichten Holberg's über Poesie und besonders über das Wesen des Schauspiels liegen klar zu Tage in dem „Glücklichen Schiffbruch" und in „Ulysses"; weniger deutlich treten sie in „Melampe" hervor. Er legt grosses Gewicht auf die sittliche Sendung der wahrheitsliebenden Satire und überschüttet in gleichem Masse mit seinem Spott das affectirte Tragödienpathos und die Spectakelphantastik mit ihrer Vernachlässigung aller Gesetze der Wirklichkeit und aller Regeln des Classicismus.

In der animalischen Welt, die der menschlichen zu Grunde liegt, und auf welche sie gebaut ist, sind der Hunger und die geschlechtliche Liebe die zwei grossen Grundtriebe. In der Gesellschaft, wie wir sie in unserm Jahrhundert kennen, sind Geldgier, Genusssucht, Streben nach Macht und Ansehen die uns begegnenden Grundtriebe, welche die vielen komischen, tragischen, rührenden und abscheulichen Schauspiele, die uns das Leben zeigt, veranlassen.

Holberg sieht die Gesellschaft nicht so. Möglicherweise war sie auch zu seiner Zeit insofern nicht gleicher Art, als die Concurrenz unendlich viel weniger scharf war. Die Begierde nach Geld spielt eine verhältnissmässig geringe Rolle in der Welt seiner Comödien. Sie beseelt den einen schmutzigen Schlingel Rosiflengius, den alten Heuchler Jeronimus in „Pernille's kurzem Fräuleinstande" und eine Menge armer Leerbeutel und Oldfuchse; sie ist Henrik nicht fremd, am wenigsten dem Kannengiesserlehrling, obgleich sie nicht einmal bei Henrik als geschmeidigem Lakai besonders hervortritt. Bei Polidor, dem einzigen, der in Liebe zum Golde aufgeht, verliert

sie sich ganz in der Hoffnung auf eine magische Gewalt kraft der Alchymie.

Da es echt dänische Naturen sind, die Holberg immer schildert, d. h. schwache und spröde, die statt des Willens nur Stetigkeit und statt der Leidenschaft nur Eitelkeit haben, ist das Leben in seinen Schauspielen nicht Wille zur Macht (Nietzsche). Nur der Kannengiesser seufzt nach Macht, doch für ihn ist das Erreichen derselben auch fast nur Sache der Eitelkeit.

Einen viel tieferen Eindruck hat Holberg augenscheinlich von der Bedeutung der Geschlechtsliebe als Triebrad in der Weltmaschine empfangen. Er hat nicht nur, theilweise aus Rücksicht auf eine ihm unentbehrliche dramatische Convention, fast allenthalben das Verlangen zweier Liebenden nach Vereinigung zum Mittelpunkt seiner Schauspiele gemacht, sondern seine Stücke sind von kühnen und derben Anspielungen auf das Geschlechtliche so durchzogen, das man sieht, wie seine Phantasie von dem Thema erfüllt, ja überfüllt gewesen ist. So schwer es ihm auch fällt, eine feinere oder reichere und tiefere Erotik darzustellen, so wohl bewandert zeigt er sich in Allem, was die Art von Liebe berührt, welche aufs Tapet kommt, wo Dienstmädchen und Knechte, Domestiken und Bauern, Kleinbürger und Handwerker, Ochsenhändler und Schauspieler, Spassmacher, Dirnen und alte Weiber ihrer Rede freien Lauf lassen.

Er benutzt mit voller Rücksichtslosigkeit die Sprache der damaligen Strassen und Wohnzimmer, ja der Gesindestuben und Küchen, nicht so, dass man jemals den Eindruck bekommt, als wäre er selbst eine stark sinnliche Natur gewesen — er ist das so wenig, wie eine zärtlich erotische — sondern so, dass man den humoristischen Beobachter herausfühlt, der Bescheid weiss und der, obschon selbst in seinem persönlichen Leben völlig ausserhalb des Spieles, auf das ganze Treiben mit höchst wachsamem Blick für die komischen Seiten desselben

herabsieht, immer zu einem Lächeln oder einem Scherz bereit.

Höchst interessant ist es nun zu beobachten, mit welcher Bestimmtheit Holberg, obgleich er erst nahe den Vierzigen Schauspiele zu schreiben anfing, in dem grossen Process zwischen den Trieben der Jugend, ihrem verliebten Hang, ihrer Vergnügungssucht und der als Moral verkleideten Ohnmacht, dem als mürrisches Wesen sich formenden Ernst des Alters überall und hartnäckig, auf jedem Punkte, Partei für die Jugend nimmt. Leonard sagt in der „Maskerade“:

„Er wird schon ehrbarer werden, Schwager. Wir waren ja in unserer Jugend ebenso, und wir kehrten der Welt unseren Rücken nicht eher zu, als sie den ihrigen vorher uns zukehrte. Wären wir jetzt so munter und muthig als wie vor zwanzig Jahren, so gingen wir auch auf die Redouten. Wenn wir unsere Kinder der Lustbarkeiten wegen, die wir doch selbst in unseren jungen Jahren geliebt, und geübt haben, nun aber Alters halber nicht mehr mitmachen können, verfolgen wollen, so scheint es, als ob wir ihnen darum neidisch wären. Das kommt mir just für, als wenn einer, der Hühneraugen am Fuss hat, das Tanzen verfluchen wollte.“

Ein anderer nordischer Dichter, der in gleichem Alter wie Holberg schriebe, würde in der Regel weder wie sein Henrik noch wie sein Leonard denken oder reden, sondern wie sein Jeronimus, da, wo dieser sich am würdigsten zeigt. Aber Holberg steht hoch über dieser seiner Creatur. Man lese in „Dietrich Menschen-Schreck“ die Scene zwischen Jeronimus und Henrik:

Henrik:

Sollte sich ein Vater nicht darüber freuen, dass sein Sohn in seine Fussstapfen tritt? Hat Herr Jeronimus nicht selbst erzählt, dass er in seiner Jugend ganz närrisch war vor Liebe zu einem vornehmen Frauenzimmer im Auslande?

Jeronimus:

Darfst Du Hund mir vorwerfen, dass ich . . . . . .

Henrik:

Weit davon entfernt, ich erwähne dieses nur zum Ruhme des Herrn Jeronimus, denn ich würde nicht vier Schillinge für einen jungen Menschen geben, der keine Liebe fühlt.

Jeronimus:

Liebe und Liebe sind zweierlei Dinge . . . . . Ich habe selbst in meiner Jugend grassat gelaufen; ich bekenne meinen Fehler, aber ich habe meine Sünden bereut und Pönitence dafür gethan.

Henrik:

Monsr. Leander wird auch Pönitence thun, wenn er alt wird.

Regelmässig legt also Holberg durch den älteren toleranten Bürger oder durch den lebhaften aufgeweckten Diener seine Sympathien für das Recht der Lebensfreude an den Tag. Selten oder niemals dagegen hat er vermocht, die Naivetät in ihrer göttlichen Reinheit und Einfachheit Convenienz und Heuchelei entblössen zu lassen. Die Pseudonaivetät muss bei ihm, wie bei La Fontaine, immer die wahre Kindlichkeit ersetzen. Jacob in „Erasmus Montanus“ kommt ihr am nächsten, aber selbst er ist doch äusserst schlau und bewusst. Holberg, der bisweilen — wie in der „Weihnachtsstube“ — Kinder auf die Scene bringt, verstand es nicht, den naheliegenden Vortheil aus ihrer Naivetät zu ziehen. In diesem Punkt fühlt man den Hagestolz, der zu keiner beständigen täglichen Beobachtung Anlass hatte. Die Kinder wiederholen bei ihm mechanisch und komisch die armselige Weisheit ihres Schulmeisters; aber von dem Urverstande der Naivetät, der oft, so sicher wie unbewusst, den Nagel auf den Kopf trifft, hat der grosse dichterische Repräsentant des Verstandes keinen Gebrauch zu machen gewusst.

Was dem modernen Leser bei ihm besonders auffällt, ist jedoch das Folgende: Nicht von Menschen, die in rastlosem und komischem Wettstreit nach Geld und Geldeswerth, nach groben oder feinen Genüssen, nach beständigerem oder flüchtigerem Glücke, nach Ansehen und Macht jagen, sah Holberg die Welt erfüllt, sondern von Menschen, die fast alle und durchgehends für etwas Anderes oder mehr gelten wollen als das, was sie sind, oder die aus Dummheit (wie Peter der Küster) oder aus Eigensinn (wie Vielgeschrey) sich verrückt und ungereimt betragen. Einige wollen nur scheinen, wie Jean de France, Jacob v. Tyboe, Don Ranudo oder Jeronimus in „Die honnette Ambition." Andere (Kannengiesser, Jeppe) sind arme Unwissende, welche die Situationen, in die sie gebracht werden, nicht verstehen. Wieder Andere sind Sonderlinge, wie die Wankelmüthige oder der Goldmacher; oder sie haben eine Manie, wie Gert Westphaler oder eine fixe Idee, wie der eingebildete Hahnrei in der „Wochenstube". Mit einem Wort, es sind die intellectuellen Thorheiten, die logischen Ungereimtheiten, für die Holberg's Auge und Gemüth empfänglich sind. Dieser Ausschnitt ist es, den er vorzugsweise vom Weltall erblickt. Ihm erscheint die Welt nicht von Leidenschaft erfüllt, nicht schlecht, nicht gut, nicht gross und sublim, auch nicht fürchterlich und schreckeneinflössend, sondern ungereimt und schnurrig, eine Herberge für Thoren, darum des Lachens werth. Lächerlich ist sie. Sie der Lächerlichkeit preisgeben, das heisst also ihren Werth richtig schätzen und ihr mit ihrer eigenen Münze zahlen.

O du Welt stetiger Bornirter und eingebildeter Thoren und possirlicher Maulaffen und einfältig wichtiger Pedanten in Schwarz und in Roth, auf die Bretter sollst du! Einen Tanz sollst du tanzen, über den du dich wundern wirst — nach dem Bogen des einsamen Geigers!

Ja nach dem Spiel seiner Saiten sollst du tanzen,

du Landsmann, o du Narr! Du Hans und du Peter, du Rasmus und du Ranudo! Und du holde Landsmännin, wie du heissest, du Ingeborg Bleideckerin, du Anna Kannengiesserin, du Arianche Buchdruckerin, du Else Schulmeisterin und ihr Barbaras und ihr Dortheen, o ihr charmanten Zweibeinigen! Ihr sollt dazu gezwungen werden, euer Innerstes herauszukehren, damit Jedermann all das Nichts sehen kann, das euer einziger Inhalt ist! Eine Welle von Gelächter, breit und mächtig wie eine Wasserfluth, soll glatt und eben, aber unwiderstehlich über das Land hingleiten, Euch bespülen, untertauchen, baden, reinigen und überall ihr scharfes Salz absetzen.

VI.

Und so stand durch das Machtgebot des Genies die dänische Schaubühne da. Und das Volk kam und wunderte sich und lachte und zürnte, verstand hier und da etwas, ging vergnügt und vergesslich fort, betrachtete das dänische Theater wie ein Vergnügungslokal weniger feinen Ranges, vermochte nicht sich bis zu dem Gedanken emporzuschwingen, dass das Publicum dem gegenüber auch eine Pflicht habe, die Pflicht, es zu unterstützen und aufrecht zu erhalten, und sah es mit Gleichgültigkeit am Rande des Bankerotts schwanken, wieder und wieder auf eine Zeitlang geschlossen werden, um schliesslich nach nur vierjähriger Existenz solcherart zu unterliegen, dass es am 25. Februar 1727 mit Holberg's wehmüthig lustigem „Das Leichenbegängniss der dänischen Comödie" seine Wirksamkeit endgültig abschliessen musste.

Ein Jahr darnach machte der grosse Brand in Kopenhagen jegliche Theatervorstellung zu einer Unmöglichkeit. Vom Jahre 1728 an und während der ganzen Regierungszeit Christian's VI. herrschte der geistliche Einfluss uneingeschränkt, und Schauspiele wurden von

den Tonangebenden bei Hofe und in der Gesellschaft als ein gegen die gute Sitte streitendes Aergerniss betrachtet.

Wie innerlich sich auch Holberg mit dem dänischen Schauplatz verbunden fühlte, er musste als dramatischer Dichter verstummen.

„Dies ist etwas einzig Dastehendes. Man mag weit umher suchen, um etwas Aehnliches zu finden. Man denke vergleichsweise an die Kämpfe Molière's, um „Tartuffe" auf die Bühne zu bringen, oder an das jahrelange, energische Streben des Beaumarchais, „Figaro" aufgeführt zu sehen. Hierin ist Etwas, das einen Dichter anspannt, etwas Begeisterndes, Elektrisirendes. Aber einem Volk eine Litteratur, eine Bühne schenken, seine hervorragendste, eigentliche Wirksamkeit im Alter von siebenunddreissig Jahren eröffnen, um schon vier Jahre darnach ihr Leichenbegängniss feiern zu müssen, nachdem die Trauerglocken im Grunde die ganze Zeit mit Ausnahme des ersten halben Jahres geläutet haben — hat jemals eine geistlose Regierung im Verein mit einem unreifen Volk einem blühenden Genie, geschweige dem Hauptschriftsteller eines Landes schlimmer mitgespielt? — Andere grosse Dichter haben mit Armuth, mit Feinden zu kämpfen gehabt; sie haben, rein äusserlich genommen, weit mehr gelitten und ganz anderes Uebel erduldet. Aber wo findet sich ein Seitenstück zu diesem? Holberg hat seinem Lande das erste lesenswerthe Gedicht geschenkt, führt dann — gleichsam gelegentlich, bloss weil ein paar Schauspieler ein Gebäude errichten — eine im Lande ganz neue Kunstart ein, schreibt als Anfang zwei Dutzend Meisterwerke, steht in seinem kräftigsten Alter, einige vierzig Jahre alt — und man streicht zwanzig Jahre aus seinem Leben als dramatischer Schriftsteller, sage zwanzig Jahre! Der Pietismus schickt sein dramatisches Genie in die Besserungsanstalt zu zwanzigjähriger gelehrter Strafarbeit, sperrt es ins Zellengefängniss, verdammt es zur Einsamkeit, zum Schweigen! Es siecht denn auch

hin; aber so lebenskräftig, so mittheilungsbedürftig ist dieser Genius, dass er, sobald er aus seinem einsamen Kerker, geschwächt wie ein durch die Haft ergrauter Gefangener, freigelassen wird, sich mit der untrüglichen Sicherheit des Instinctes von Neuem dem Theater zuwendet — und mit zitternder Greisenhand entwirft Holberg seine letzten Figuren und Scenen für die Bühne".[1]

Holberg, der zeitig vom metaphysischen Lehrstuhl zum historischen versetzt worden war, gab sich nun fast ausschliesslich dem wissenschaftlichen Studium hin, und wirkte als Verfasser historischer, populär philosophischer und journalistischer Arbeiten. Er gab seine Geschichte Dänemarks heraus, verfasste seine Kirchengeschichte, seine Geschichte von Helden und Heldinnen, seine Beschreibung der Stadt Bergen, seine Moralischen Gedanken, die in dicken Bänden erschienene Reihe seiner Episteln u. s. w. und schrieb (jedoch lateinisch) das Eine kühne Dichterwerk „Niels Kliem", einen philosophisch-allegorischen Roman, der indirect durch Schilderung der Lebensweise phantastischer Gesellschaften und abenteuerlicher Völker dasjenige, was in Dänemark für das unbedingt Gebührende galt, relativ machte und ein ironisches Licht darüber fallen liess.

„Niels Kliem" erinnert, durch den Unwillen, den er hervorrief und durch die Weise, auf welche er eine Gruppe, (die letzte) von den dramatischen Erzeugnissen Holberg's vorbildet, an die Rolle, welche „Peder Paars" in Holberg's Jugendproduction spielt. Wie seiner Zeit die Vornehmen und die Gelehrten Rostgaard und Gram sich bemüht hatten, Peder Paars zu unterdrücken, so ereiferten sich jetzt die Hofpriester Bluhme und Pontoppidan dafür, ein Verbot gegen „Niels Kliem" ausgefertigt zu erhalten. Zum Glück für Holberg scheiterte diese letztere Bestrebung wie die erstere. Und wie „Peder

[1] Georg Brandes, „Ludwig Holberg und seine Zeitgenossen", S. 237.

Paars" schon die Umrisse zum Kannengiesser, Gert Westphaler, Peter dem Küster, und die ersten Anlagen zu Pernille, Dietrich Menschen-Schreck, Philemon enthält, ebenso veranlasst „Niels Kliem" theils direct, theils durch die Studien von Lucian und Anderen, die Holberg wegen dieses Romans unternahm, entweder den ganzen Plan oder doch zahlreiche Einzelnheiten der Schauspiele aus seinem Greisenalter: „Philosophus in der Einbildung", „Sganarel's Reise in das Land der Philosophen", „die Republik" und „Plutus".

Es war im Jahre 1747, als das Theater nach der Thronbesteigung Friedrichs V. von Neuem eröffnet wurde, dass Holberg der Bühne die letzte Brut seiner Geisteskinder schenkte; im Vergleich mit den von Gesundheit strotzenden Sprösslingen seiner Jugendzeit, bleiche Kinder eines gealterten Vaters.

Ihr Erfolg ist wahrscheinlich nicht gross gewesen, hatte sich doch der neue Geschmack sogar von seinen Jugendwerken abgewendet. Das einfältig verfeinerte Publicum fasste das Verhältniss so auf, als hätte sich Holberg schon in jenem Moment überlebt, wo der Entwicklung noch ein halbes Jahrhundert fehlte, damit sie zu der Höhe gelange, auf der man angefangen hat, ihn vollständig zu verstehen.

Wie Molière von Destouches verdrängt worden, wurde jetzt Holberg theils von den deutschthümlichen Volksschauspielen mit ihrer Scenerie, theils von dem neufranzösischen Lustspiel mit dessen stattlicher Ehrbarkeit verdrängt. Man stiess sich daran, „Henrik in der Kannengiesser-Comödie auftreten zu sehen, mit ungekämmtem Haar und blossen Händen". Daher sind Holberg's letzte Episteln voll von bitteren Klagen: „Man wirft unsere Originale auf die Seite"; „man zieht ihnen schlecht zusammenhängende Marktschreier-Stücke vor." Die letzten Worte, die wir aus seiner Feder besitzen, sind die letzten Seufzer seiner Qual: „Man fragt

nicht mehr darnach, ob ein Schauspiel gut oder schlecht ausgearbeitet ist, sondern ob es mit Gesang und Tanz schliesst. . . . . Ein jeder Schriftsteller kann jetzt Comödien-Schreiber agiren, und Keiner fürchtet sich davor, seine Arbeit vergeudet zu sehen, wie mager, elend und schlecht zusammenhängend sie auch sei." (Die 539., letzte Epistel, nach seinem Tode gedruckt.)

Selbstverständlich müssen sich in jenen Jahren Viele gefunden haben, die seine Bücher mit Interesse lasen, sonst wäre der verhältnissmässig starke Verkauf derselben nicht zu erklären. Aber während seine Schriften im Begriffe standen, Volksbücher zu werden, genoss er weder bei den Kindern der Welt noch bei den Schriftgelehrten das Ansehen, das er so reichlich verdiente, geschweige den grossen Ruhm, der jetzt so lange nach seinem Tode seinen Namen umstrahlt.

Er hatte schon in einem ziemlich jungen Alter seine Biographie unter der Form „Dreier Episteln an einen berühmten Mann" herausgegeben, in lebhaftem, aber nicht vollendetem Latein abgefasst. Man verdachte ihm sowohl die kleinen Fehler seines Lateins wie den Umstand, dass er die Oeffentlichkeit mit seiner eigenen Person unterhielt, warf ihm Selbstlob vor und beschuldigte ihn der Absicht, die Herzen durch Klagen über seine Feinde rühren zu wollen.

Mit seinem Hange, so viele Fächer wie möglich zu umspannen, und überall eine Uebersicht mitzutheilen, hatte er ausserdem bisweilen in seinen Schriften, wie in seinem statistisch-topographischen Werk, „Beschreibung Dänemarks und Norwegens", mit dem Historischen, besonders der Geschichte des nordischen Alterthums, es etwas zu leicht genommen; dadurch lag die Beschuldigung gegen ihn nahe, dass es ihm überhaupt an Gründlichkeit fehle.

Schliesslich war er durch seinen Widerwillen gegen den Autoritätsglauben und sein Festhalten an der Vernunft

als dem Kern der Religion wie der Moral, als Freidenker verdächtig, und das umsomehr, je stärker die religiöse Reaction sich geltend machte.

Er hatte schon seit längerer Zeit seine Professur niedergelegt. Die scharf kritische Methode, welche Gram in die Geschichtsforschung eingeführt hatte, vermochte er nicht sich anzueignen; er hatte zu seiner Zeit mehr als Lehrer und Schriftsteller, denn als Forscher und Gelehrter, mehr durch den erklärenden Ueberblick als durch das analytische Eindringen gewirkt. Deshalb verliess er, sodald er sich in der historischen Kritik überflügelt sah, das Feld der Geschichte Dänemarks und vertauschte seine Professorenstellung mit dem Amte eines Quästors.

Er war ein tüchtiger Finanzmann — in eigenen wie in fremden Angelegenheiten. Er war der erste — und ist wohl noch bis jetzt der einzige — dänische Schriftsteller, der sich durch seine Schriften ein Vermögen erworben hat. Er legte es in Grundbesitz an, kaufte sich ein Landgut, Terslösehof, auf dem er die Sommerzeit zu verbringen pflegte, liess sich dreiundsechzig Jahre alt, vom König Frederik V. zum Baron erheben und vermachte testamentarisch sein ganzes Capital an Grundbesitz und baarem Gelde der neuen Akademie in Soröe, sogar dergestalt, dass die Akademie noch bei seinen Lebzeiten den Niessbrauch der Zinsen hatte. So war er auf jegliche Weise und bis in seine letzten Jahre ein Wohlthäter seines Landes und Volkes.

Es scheint, dass ihn bei dem Gesuch um Erhebung in den Freiherrnstand derselbe ehrgeizige Trieb geleitet hat, der ihn sein Leben lang dazu anspornte, sich in den verschiedensten Fächern zu versuchen, immer eifrig bemüht, sich auf jeglichem, innerhalb seiner Fähigkeit liegenden Gebiete auszuzeichnen, auf welchem Andere sich hervorgethan hatten. Er wollte Baron sein, um es auch auf ganz äusserliche Weise einleuchtend zu machen,

dass er durch eigene Kraft und Klugheit sich aus einer unscheinbaren gesellschaftlichen Lage und aus ärmlichen Verhältnissen bis zu einer Höhe hinaufgeschwungen hatte, die das Niveau des gelehrten Standes im Norden überragte. Er wollte, dass man die schöne Litteratur in seiner Person geadelt sehen sollte; es hat ihn als eine Art Rache über die Verächter und Feinde des Theaters befriedigt. Seinen grossen Meister Molière hatte man wie einen heimathlosen Zigeuner behandelt und ihm ein ehrenhaftes Grab verweigert. Er wollte ihnen zeigen, dass ein Comödienschreiber sich gleichen Rang mit Denen, die ein adeliges Wappen führten, zu sichern vermochte. Ein blosser Titel würde ihn nicht gereizt haben, aber da er schon dem Besitze nach Freiherr war, d. h. da er reichlich so viel Land besass, wie zu einer Baronie erfordert wurde, wollte er es auch dem Namen nach sein.

Was bei einigen feiner Empfindenden Verwunderung und Anstoss erregt hat, ist nur, dass Holberg nicht zu stolz war, um diese Auszeichnung zu wünschen. Es berührt ein wenig peinlich, dass er solche Würde als commensurabel mit Verdiensten wie den seinen betrachtete. Doch ist es wiederum völlig ungereimt, einen andern Massstab an Holberg in jenen Tagen zu legen, als man, noch dazu so viele Jahre später, an Goethe, Schiller und Victor Hugo legt. Niemand hat es sonderbar gefunden, dass Goethe und Schiller sich in den Adelstand erheben liessen, Wenige haben es Hugo verübelt, dass er sich zum Pair von Frankreich ernennen liess.

Interessant ist es zu sehen, dass Holberg in dem Wappen, um dessen Bewilligung er nachsuchte, seine dichterische Wirksamkeit und nicht seine gelehrte Schriftstellerei als seine hauptsächliche Berechtigung zum adeligen Rang geltend gemacht, und dass er die Aufmerksamkeit auf seine norwegische Abstammung hinzulenken gewünscht hat. Die Tanne in seinem Wappen bedeutet augenscheinlich Norwegen, wie die Leier die Poesie,

während der hohle Berg selbstverständlich auf den Namen anspielt.

Es war zu erwarten, dass man Holberg seine Aufnahme in den Adelstand zur Last legen würde. Man berief sich gegen ihn auf sein Schauspiel „Die honnette Ambition", obgleich keine Aehnlichkeit zwischen seinem Fall und dem von ihm verspotteten zu finden ist. Holberg musste sich sogar während eines Processes, den er mit einem betrügerischen Verwalter führte, darin finden, dass man über seinen Baronstitel Witze machte; denn auch die Person, welche den Verwalter in jener Rechtssache vertrat, war Verwalter und hasste ihn wegen der vielen Ausfälle gegen seinen Stand in der „Beschreibung Dänemarks und Norwegens", wie auch in den Comödien. Er versagte es sich daher nicht, in seiner Eingabe den baronisirten Dichter mit dessen eigenem „Jeppe vom Berge" zu vergleichen, der als Baron seinen Verwalter examinirt, ihn gehenkt sehen will, und der auf die Frage des Verwalters, was ihm Böses zur Last gelegt würde, einfach antwortet: „Bist du nicht Verwalter und Du fragst noch? Trägst Du nicht silberne Knöpfe?"

Dieses Beispiel ist nicht das einzige dafür, wie wenig Ehrerbietung Holberg in seinen alten Tagen erzeigt wurde; und die, welche man ihm spendete, war mehr officiell als gefühlt.

Ein Franzose, ein Herr Beaumelle, der in Kopenhagen eine kleine klatschhafte Zeitschrift in französischer Sprache „La Spectatrice Danoise" herausgab, machte sich zum Organ der Ansichten, die man in der eingebildet feinen Gesellschaft über Holberg hegte. Er griff ihn unter dem Namen Plautiberg an, um ihn dadurch der unerlaubten Benutzung von Situationen und Charakteren des Plautus zu zeihen. Plautiberg wird von Beaumelle als Derjenige bezeichnet, „der in allen Gattungen schreibt und sich in keiner einzigen auszeichnet, sondern zugleich als Humanist, Philosoph, Schöngeist, Theolog,

Epigrammatiker, Rechtsgelehrter, Historiker und Moralist sich durch Plagiate bereichert". Und Holberg wird dafür beschuldigt, in seinem Urtheil über seine Landsleute und über Franzosen wie Destouches, sich nur vom Neid leiten zu lassen, indem es über ihn heisst, „dass er die Werke Anderer und insonderheit die der Fremden herabsetzt, weil seine eigenen, Dank dem guten Geschmack, nicht mehr gelobt werden".

Unter diesen Umständen kann sich keiner darüber wundern, dass Holberg's Lebensanschauung eine dunklere Schattirung erhielt, als sie in seiner Jugend gehabt hatte, wo das Lachen ihm half, seine Sorgen zu verscheuchen. Zehn Jahre vor seinem Tode schrieb er (in den „Moralischen Gedanken"): „Die guten Tage, so ich im Leben hatte, sind leicht gezählet; der grösste Theil meines Daseins ist hingegangen in Kümmerniss, Krankheit und Mangel an alledem, was die Welt Gutes nennet. Wenn Andere mehr gute Tage zählen können, soll es mir lieb sein; denn ob man gleich sich in immerwährender Qual befindet, soll man Andern ihr kurzes Vergnügen nicht missgönnen."

Seine letzten Lebensjahre verbrachte er in strenger Zurückgezogenheit, nach Vermögen sich von der Welt absperrend, deren Dankbarkeit und Treue er kennen gelernt hatte. Er hielt bis zuletzt an derselben Sparsamkeit fest und arbeitete mit demselben Fleiss, durch welchen er sich als Jüngling ausgezeichnet hatte. Seine Gesundheit war immer schwach gewesen. Nun litt er an immer wiederkehrenden Kopfschmerzen und hektischen Anfällen, die zuletzt in Schwindsucht übergingen. Die Musik, die ihn sein ganzes Leben zerstreut hatte, erfreute ihn nicht mehr wie vorher. Er suchte Trost in Studien, in der Beschäftigung mit Sprachen des Alterthums, in welche sich zu vertiefen ihm früher die Zeit oder (wie dem Altnordischen gegenüber) das Interesse gefehlt

hatte, aber er fühlte mit Wehmuth, dass seine Fähigkeit zum Lernen verringert war.

Er starb in seinem siebzigsten Jahre nach Mitternacht am 28. Januar 1754. Der Eindruck, den dieser Todesfall machte, war gering. Die Bevölkerung Kopenhagens war gleichgültig. Es gab keine Trauer der Gemüther, und keine dem Todten würdige Aeusserung über die Bedeutung des Verlustes wurde gehört oder erschien. Nur Wenige verstanden, dass es der grösste Mann Dänemarks und Norwegens war, der jetzt auf der Bahre lag, und noch geringer war die Zahl Derer, die Etwas dabei fühlten. Nicht einmal von der Bühne her, welche Holberg geschaffen hatte, wurde seines Scheidens aus dem Leben erwähnt, während neun Tage später ganz Kopenhagen in Aufregung über den Tod der jungen, leichtfertigen Schauspielerin, Jungfer Thielo, gerieth: Die Studenten trugen sie zu Grabe, und ein grosses Leichengefolge aus allen Ständen legte von der allgemeinen Trauer Zeugniss ab. Als dagegen am Ende des Jahres die Leiche Holberg's von Kopenhagen nach Soröe zur Beisetzung gebracht wurde, bestand das ganze Trauergefolge aus den zwei Bauern, die den Leichenwagen fuhren.

Ungefähr fünfundzwanzig Jahre später liess die Akademie von Soröe in der Stadtkirche über Holberg's Sarg ein von Wiedewelt ausgeführtes Denkmal errichten. Eine wirklich gute Statue von ihm ist in Dänemark niemals errichtet worden. Das einzige ihm würdige Denkmal, welches bis jetzt existirt, ist dasjenige, welches er sich selbst in der *Dänischen Schaubühne* geschaffen hat.

Man kann auf dieses Werk ein Wort anwenden, welches in einer anderen Sprache über ein anderes Werk gesagt worden ist: In jedem Dänen und Norweger, der lesen lernt, gewinnen Holberg's Comödien einen Leser mehr.

3. ADAM OEHLENSCHLÄGER: ALADDIN.

(1886)

I.

Oehlenschläger's Märchendrama „Aladdin" ist der Ausgangspunkt des neueren dänischen Geisteslebens, der Grundstein, über dem das Gebäude aufgeführt ist, welches die dänische Litteratur in der ersten Hälfte dieses Jahrhunderts ausmacht.

In der allgemeinen litterarischen Auffassung des Nordens bezeichnet Aladdin ausserdem die Thronbesteigung der Phantasie, und unter Phantasie versteht man das poetische Erfindungstalent, das Oehlenschläger vor Holberg und den Dichtern des vorigen Jahrhunderts voraus hat.

Während Holberg bekanntlich die ältere Litteratur in grossem Umfang benutzte, und in der Regel nur den aus fremder Hand empfangenen Stoff belebte, bezeichnet Oehlenschläger, wie man annimmt, die freie Einbildungskraft, die eigentliche dichterische Production. Phantasie war ja die Losung der Romantik.

Oeffnet man indessen ein altes dänisches Buch aus dem Jahre 1758: „Tausend und Eine Nacht, worin auf

eine ergetzliche Weise allerlei arabische Historien und wunderbare Ereignisse, wie auch gleichermassen anziehende Liebesgeschichten erzählt werden" — die Quelle, welche Oehlenschläger bei der Ausarbeitung seines „Aladdin" vor Augen gehabt hat: dann wird man sehen, dass er hier genau so wie Holberg sich die Grundlage seines Stückes Zug für Zug angeeignet, und hinsichtlich der Fabel so gut wie gar nichts verändert hat. Fast keine der Begebenheiten, keine der Hauptpersonen, ja nicht einmal eine der Nebenpersonen sind von ihm selbst erfunden. Er haucht dem alten Märchen einen neuen Geist ein, seinen eigenen und den seiner Zeit, aber von freier Erfindung ist hier bitter wenig vorhanden. Meistens folgt er seiner Quelle Satz für Satz, Zeile für Zeile mit solcher Genauigkeit, dass er, wenn thunlich, dieselben Ausdrücke benutzt, sogar an solchen Stellen, wo kein rechter Sinn dabei herauskommt. Es ist deshalb viel leichter, die Züge anzugeben, die man Oehlenschläger selbst verdankt, als diejenigen aufzuzählen, die er aus dem Märchen aufgenommen hat. Und selbstverständlich hat das Hinzugedichtete ein grosses psychologisches Interesse.

In der ersten Hälfte des „Aladdin", derjenigen, welche mit der Hochzeit des Helden und Gulnare's endet, sind die folgenden wesentlichen Züge hinzugedichtet oder umgedichtet.

Aladdin erzählt, wie er als angehender Schneider den jungen Mädchen Mass genommen hat. Dieser Zug illustrirt die vollblütige Sinnlichkeit und Lebenslust seiner jugendlichen Natur. Er betrachtet ferner die Beerdigung seines Vaters wie ein anderes Schauspiel. Das zeigt die Sorglosigkeit seiner trägen Natur, die sich durch nichts in ihrer Fröhlichkeit stören lässt. Er ist der leichtsinnige Sanguiniker, durch und durch sanguinisch, durch und durch leichtsinnig, aller Empfindlichkeit bar.

Die folgende Einzelheit hat etwas mehr zu bedeuten.

In „Tausend und Eine Nacht" ist Aladdin einfach der Sohn des Schneiders Mustafa. Oehlenschläger hat dies verändert. Aladdin ist bei ihm ein illegitimer Sohn, den Morgiane während ihrer Ehe dem Emir Al Mamon geboren hat. Ganz glücklich ist diese Erfindung insofern nicht, als sie erstens nicht sonderlich mit dem Charakter der Morgiane übereinstimmt, wie er sich bei Oehlenschläger entfaltet, zweitens die dem Märchen entnommene Idee des klugen Nureddin, sich für Mustafa's Bruder auszugeben, um als Oheim Aladdin's in die Familie aufgenommen zu werden, etwas zweifelhaft macht. Denn gerade nachdem Nureddin die Vermuthung Aladdin's über seine unregelmässige Abstammung hat aussprechen hören, nähert er sich ihm als legitimer Onkel.

Diese Aenderung des Stoffes ist romantisch. Sie ist ein Ausbruch der jugendlichen Schalkhaftigkeit Oehlenschlägers, die sich daran ergötzt, den Helden als Kind der Liebe einzuführen. Demnächst ist es ein Versuch, zu erklären, wie es zugeht, dass ein Schneiderkind das Blut in seinen Adern hat, das so grosse Schicksale möglich macht. Schliesslich liegt darin vielleicht eine Reminiscenz. In dem Schauspiel, welches das nächste Vorbild Oehlenschläger's war, als er sein Werk ausarbeitete, dem „Kaiser Octavianus" von Tieck, welches im Verhältniss zwischen der Mutter Susanne und dem Sohne Florenz etwas hat, das an dasjenige zwischen Morgiane und Aladdin erinnert, ist der alte Clemens nur Pflegevater, und alle häuslichen Conflicte entstehen daraus, dass der Hang des Sohnes zu fürstlichem Zeitvertreib und ritterlicher Hantirung in dem Krämergeist des Elternhauses Widerstand findet.

Doch nur hier zu Anfang der Dichtung entfernt sich Oehlenschläger absichtlich und übermüthig von der in Dänemark herrschenden Moral. Je mehr die Arbeit fortschreitet, desto bürgerlicher und frommer wird er.

Noch ein kleiner feiner Zug, der hinzugedichtet ist

und uns direct in den Mittelpunkt des Schauspiels führt, verdient Erwähnung.

In „Tausend und Eine Nacht" kennt der afrikanische Zauberer ganz genau den Ort, wo die Lampe zu finden ist, aber ihm ist es nicht gestattet, sie selbst dort fortzunehmen. „Dergleichen musste ein Anderer verrichten". Darum macht er sich an Aladdin heran, den er für ein unbedeutendes Kind hält, „das aber fähig sein könnte, ihm den Dienst zu leisten, den er von ihm verlangt".

Worin die Fähigkeit, sich der Lampe zu bemächtigen, besteht, wird nicht gesagt; es finden sich nur diese Worte: „Der afrikanische Zauberer verstand sich ausserordentlich auf Physiognomien und fand deshalb alle die Zeichen in Aladdin's Angesicht, die ihm von Nöthen waren."

Hier hat Oehlenschläger die berühmte Scene hinzugedichtet, wo die Apfelsinen in den Haufen spielender Knaben hinabgeworfen werden. Nachdem Aladdin sie zweimal aufgefangen hat, fallen sie das dritte Mal in seinen Turban. Wie der, welcher zweimal schon vom Glücke begünstigt, es das dritte Mal „mit auf dem Rücken gebundenen Händen in seinen Turban lockt", offenbart sich Aladdin vor Nureddin als das brauchbare Werkzeug.

Und hier stehen wir beim Grundelement des Charakters und an der Schwelle zu dem Ideenleben, womit Oehlenschläger aus seinem eigenen Innern das Märchen ausstattete.

Was ist, was bedeutet Aladdin?

Auch ohne eine in dem Epilog direct gegebene Andeutung würde man verstanden haben, dass es zwei Stellen gibt, in denen die Haupterklärung zu finden ist: nämlich da, wo Nureddin in dem alten Folianten liest, und da, wo der Geist des Ringes dem Aladdin das Leben erklärt.

Nach einer Einleitung ohne besonderen Tiefsinn, die nur darauf ausgeht, dass äusserst Wenige — als ob es irgend Einen gäbe — das Glück ganz besitzen, folgen schöne und empfundene Verse, die wortgetreu in Prosa übersetzt so lauten: „Der heitere Sohn der Natur ist dem Glück am Nächsten. Das, wonach der nächtliche Grübler fleissig forscht, wenn die Sonne im fernen Westen sinkt, das findet er mit Leichtigkeit durch ein Wunder."

Betrachtet man, rein philologisch, dieses Gedicht in Terzinen, so entdeckt man sofort darin den eigenthümlichen Stil-Mysticismus der deutschen Romantik. Der eigentliche romantische Ausdruck strebt nach Unverständlichkeit; er will dem Verstande, d. h. dem platten, aufgeklärten, undurchdringlich sein. Darum liebt die Romantik alle directen und indirecten Ausdrücke für das Wunderbare, solche Worte wie: abenteuerlich, bewunderungswürdig, ewig, heimlich, geheimnissvoll, heilig, himmlisch, seltsam, bezaubernd, räthselhaft, unbegreiflich, unmittelbar, unbekannt, unendlich, unsichtbar, unsagbar, seltsam, sonderbar, wundervoll — Wunder, wundern, wunderbar, Wunderwerk, Wunderwirkung, Wunderblume, Wunderkraft, Wunderkind.[1]

Das erste Wort des Gedichtes lautet: „seltsam".

Seltsam sind des Glückes Gaben rings vertheilt.

Dann folgt „Wunder": „Das Glück ist ein Wunder", und ferner „Das Glück ist unbegreiflich" und „unmittelbar".

Aladdin ist also der erkorene Liebling des Glückes; ihm fällt das Glück im Schlafe zu; er findet es durch ein Wunder, weil es sich in ihn verliebt hat. Auf andere Weise gewinnt man das Glück überhaupt nicht. Man erreicht es durch die Lampe, und nach aussen hin wirkt diese Lampe bekanntlich wie eine Allmacht. Aber was ist sie an sich?

---

[1] Man vergleiche Hermann Petrich: Drei Capitel vom romantischen Stil. Leipzig 1878.

Liest man das Gedicht „Die Stimme der Lampe," so erhält man die Antwort und begegnet wieder den Grundgedanken und Stichworten der Romantik (der Lampe der „Heiligthümer", dem „Himmellicht" der Lampe u. s. w.):

Erst stieg Prometheus auf, jetzt steigt er nieder
Und raubt das Licht, des Lebens Blüth' und Kraft;
Und Odin durch Gunlöda's Liebe wieder
Den schönen Trank sich aus dem Berg' verschafft.

Hier wird es also erklärt, dass die Lampe, diese glückbringende Allmacht, das Licht des Prometheusfunkens sei, und in Uebereinstimmung hiermit heisst es im Epilog, sie sei

„Das Licht selbst, die geheimnissvolle Urkraft,
Die Alles wirkt, was Leben und Glück heisst."

Hier ist folglich der träge Strassenjunge von Ispahan ein neuer Prometheus geworden, das Schosskind des Glückes zu der grossen Lichtgestalt verwandelt. So recht passt dies noch nicht zu dem Aladdin, der vor dem Bewusstsein des dänischen Volkes steht. Aber dann folgen die beiden letzten Zeilen mit ihrem plötzlichen barocken Sprung in die mythische Phantasie des nordischen Alterthums zurück: ein anderer Odin bekommt den Trank, und der Trank ist natürlich der Meth Suttung's, welcher die Dichtergabe gibt. Das Ganze ist also Allegorie. Der Fund von Aladdin's Lampe ist ein Sinnbild davon, wie der geniale Dichter sein Genie entdeckt und den Besitz all seiner Fähigkeiten ergreift.

Aladdin ist dann nicht nur der Liebling des Glückes, sondern er ist das Genie, oder genauer: Das Gedicht ruht auf der Auffassung des Genies, dass es glücklich sei — eine Seite der Sache; denn einige von den grössten Genies auf Erden, Michel Angelo z. B., waren vielleicht niemals glücklich, nicht einmal mit ihrer Arbeit

zufrieden. Das Gedicht ruht demnächst auf der Auffassung, das Genie vollbringe Alles ohne Mühe — eine halbe Wahrheit, die zur Vervollständigung Buffon's tiefer Worte bedarf, dass das Genie eine lange Geduld ist. Aladdin ist endlich nicht das Genie im Allgemeinen, nicht einmal die Künstlernatur im Allgemeinen, sondern speciell das dichterische Genie, noch genauer: das romantisch poetische Genie, welches als das einzig wahre geschildert wird.

Die Lampe, die glückbringende Allmacht, die eben das Licht war, ist also, wie Oehlenschläger selbst in seiner Lebensbeschreibung sagt: Die dichterische Fähigkeit, durch die er zum Besitz aller Schätze der Welt gelangte. Diese Fähigkeit wird mithin anscheinend als Spenderin der wahren Einsicht aufgefasst — die Lampe ist ja das Heiligthum der Natur — und die Phantasie scheint das einzige anerkannte Licht sein zu sollen.

Im Gegensatz hierzu ist Nureddin die grübelnde Forschung, die schwere Sphinx, die dem Fluge der schönen Chimäre nicht folgen kann:

> Mir ward gegeben mit scharfsinnigem Geist
> Ins Inn're des Naturalls tief zu schau'n;
> Das äuss're Werkzeug bin ich aber nicht.

Das äussere Werkzeug ist hier, wie in der ersten Dichtung Oehlenschläger's, „Die goldenen Hörner", das Naturkind, körperlich kräftig, vollblütig und klaräugig. Doch weiterhin im Gedicht wechselt Nureddin den Charakter, er wird nach und nach immer mehr verringert. Wenn der Geist des Ringes, von der Lampe redend, sagt: „Einer hat das Aeussere, das man Glück nennt, ein Anderer das Innere, das Geist genannt wird, vereint sind sie der höchste Schmuck des Lebens", so läge es nahe, durch diese Bestimmungen auf Aladdin und Nureddin geführt zu werden, besonders in Nureddin Geist ohne Glück verkörpert zu sehen; aber in der Folge dieser langen

Replik verwandeln sich die Charaktere. Aladdin hat Alles. Er ist nicht nur das Glück, er ist die Kraft, und Nureddin wird als der „Leere und Eitle" bezeichnet, der sich mit unfruchtbarem Fleiss, mit muskelschwachem Arm aufwärts zu kämpfen versucht. Er ist zur Pedanterie, zum Neid geworden; er ist jetzt die reine Niedrigkeit und Kleinlichkeit, die auf das Selbsterworbene pocht, und denjenigen hasst, der mit einer glücklichen Natur geboren wurde.

So muss auch verstanden werden, was der Kaufmann zu Nureddin über Aladdin's Palast sagt: „Einer baut langsam auf und schrabt aus allen Ecken und Enden die Materialien zusammen . . . Er übereilt sich nicht; ist etwas zu schlecht gemauert, dann wird es wieder heruntergerissen . . . Ein Anderer, ein sonderbarer, komischer Kauz, als Spinne geboren, zieht Alles aus sich selbst heraus und rastet nicht, bevor das ganze Gebäude fertig dasteht. Und das ist gethan, während ein vernünftiger Mann seine Morgenpfeife anzündet und raucht."

Dies ist nichts Anderes als Oehlenschläger's feste Vorstellung vom Genie, dass die wesentlichen Kennzeichen desselben folgende sind: erstens, dass es Alles aus sich selbst hat (und das in diesem Gedicht, in welchem er seine Quellen so stark benutzt); demnächst die Schnelligkeit, mit welcher es arbeitet — eine wichtige, aber doch immerhin secundäre Bestimmung.

Was Oehlenschläger indessen besonders behaupten will, ist die Naivetät des Genies. Es ist naiv, weil alles Grosse und Ausgezeichnete kindlich ist. Als die dänische Dichtkunst, welche in dem klassischen Zeitalter die nationalen Erinnerungen und Mythen verschmäht hatte, sich durch ihn der Götterwelt, der nordischen Helden- und Ritterzeit zuwandte, schilderte er in diesen Formen mit Vorliebe den Kampf der Kraft, am liebsten der naiven Kraft gegen List, und schleichende Schlauheit.

In ihrem Wesen war die Kraft naiv. Thor ist naiv. Das Genie ist naiv, denn es ist die höchste Kraft.

Und sowohl historisch wie psychologisch interessant ist die neue Betrachtungsweise der Menschenwelt und der Menschenseele, die während des Eindringens der Romantik in Dänemark entsteht.

Im vorigen Jahrhundert war der gute Bürger, der nützliche Staatsbürger das Ideal gewesen. Sogar das Genie, sogar die grössten Dichter wie Holberg und Ewald, kannten kein höheres Lob als das, gute Bürger gewesen zu sein. Jetzt, da der dänische Staat sich aufzulösen anfängt, entsteht eine neue und nationale Auffassung des Genies. Es wird als isolirte Persönlichkeit ausserhalb der Gesellschaft und des Staates gedacht. Die Auffassung wird zugleich tiefer und überschwenglicher. Für Holberg war das Genie der derbe, wahrheitsliebende und streitbare Schriftsteller gewesen, wie er in dem „Glücklichen Schiffbruch" auftritt mit all seinen Verfolgern um ihn herum — eine einfache, gut bürgerliche Auffassung des Genies.

In die Zwischenzeit zwischen Holberg und Oehlenschläger fällt Goethe's Auftreten, und das Fragment seines Meisterwerkes über das Genie, genannt Faust, für lange Zeiten das gewichtigste Wort der Menschheit darüber. Faust ist das Genie als Forschergeist, das die Natur und den Menschen kennen und erkennen will, das nach einem Wissen strebt, welches mehr als Stückwerk ist, Alles umfassend, universell; nach einem Lebensgefühl, so gewaltig, dass es sich niemals einen Augenblick der Rast denken kann, und nach einer Macht über Gegenwart und Vergangenheit, die keine Grenzen kennt.

Es war eine schwierige, anscheinend unmögliche Aufgabe, eine Dichtung über das Genie nach „Faust" zu schreiben. Die späteren Dichter haben nur vermocht, die skizzirten Züge weiter auszuführen, z. B. dadurch, dass sie, wie Byron, das Qualvolle und Genusssüchtige

im Ausdruck, den Zug des Weltschmerzes, vertieften und verdüsterten. Aber vollständig umzukehren, eine ganz neue, trotzig naive Definition des Genies zu geben, das war Oehlenschläger vorbehalten. „Nein", sagt Oehlenschläger, „nicht der forschende, nicht der strebende Geist ist das Genie. Fleiss und Forschen, Streben und Arbeit machen es nicht aus. Dem geborenen Sohne des Glückes, dem die gute Gabe des Genies zugefallen ist, ihm fallen auch alle anderen guten Gaben des Lebens ohne Mühe zu."

Und Faust wird degradirt. Er wird hinabgedrückt zu dem bleichen, gelehrten Zauberer, der vieles weiss, aber nichts vermag, und der in dem schönen, grossen, rothwangigen Knaben, den er zum Werkzeug benutzen will, bald seinen Herrn und Meister findet.

II.

Das Ganze kann wie das leichteste und willkürlichste Phantasiebild erscheinen. Wie weit ist es davon entfernt, es zu sein!

Die Lebensanschauung hat in der europäischen Cultur und besonders der deutschen Romantik tiefen Grund.

Wir können bei Novalis und Steffens die Muttergedanken zum Aladdin nachweisen; ja wir können die Elemente, aus denen sie entstehen, noch viel weiter zurück in der deutschen Poesie und Philosophie verfolgen.

„Aladdin" ist die Poesie des Wunsches. Er ist der Wunsch, der so genial ist, dass die Erfüllung sich von selbst versteht. Aber schon Schiller hatte sein Gedicht „Columbus" mit den berühmten Zeilen abgeschlossen:

Mit dem Genius steht die Natur im ewigen Bunde,
Was der eine verspricht, leistet die And're gewiss.

In Uebereinstimmung mit dieser Lebensanschauung und dieser Ausdrucksweise stand Fichte's Lehre über

das welterschaffende und weltbeherrschende Ich; die innere Kraft des strebenden Ich's war Einbildungskraft, und von der schöpferischen Einbildungskraft ging nach seiner Darstellung die ganze Wirksamkeit des Menschengeistes aus.

Eindrücke von diesen grossen Geistern spürt man bei Novalis. Für ihn ist das eigentliche Wesen des Ich's die geniale Anlage und das wahre Wissen eine Offenbarung. Es gibt eine höhere Befähigung in uns, Instinct oder Genie genannt, welche allen geistigen Aeusserungsformen vorausgeht, und von welchem diese nur einzelne Funktionen sind. Er vereint die Ueberzeugung des Dichters von dem Recht und der Macht des Genies mit der Gewissheit des Frommen, dass der Glaube Berge versetzen kann. (In Aladdin baut und versetzt der Geist doch nur Paläste.) Eine von seinen Lieblingsvorstellungen ist die von der „Wunderkraft der Fiction". Die Fiction ist die Gabe, das Nicht-Gegenwärtige gegenwärtig zu machen. „Aller Glaube", behauptet er, „ist wunderbar und wunderthätig"; und: „Wenn ein Mensch plötzlich wahrhaft glaubte, er sei moralisch, so würde er es auch sein."

Es ist nicht schwer, den Funken der Wahrheit in dieser Phantasterei zu finden, die von Novalis den Namen „magischer Idealismus" erhielt. Aber eben dieses Stichwort passt auf Aladdin; sein Idealismus ist magisch.

Die Lampe war in Aladdin einerseits die Dichtergabe, andererseits der Kern der Natur. Der Widerspruch scheint grell. Aber für Novalis ist die Natur nichts Anderes, als eine sinnlich wahrnehmbare Einbildungskraft, und er definirt die Physik als die Lehre von der Phantasie. Also wird die Dichtergabe gerade dasselbe wie der Kern der Natur. Aladdin war ausserdem die Allmacht des Wunsches. Aber für Novalis hatte gerade Fichte's Lehre von dem praktischen Ueberwinden der Schranken des Ich's sich zu der unbedingten Allmacht

des denkenden oder glaubenden oder wünschenden Ich's über die äussere Welt verwandelt.

Sein Roman „Heinrich von Ofterdingen" ist vier Jahre vor Aladdin die Apotheose der Poesie. Und er ist der Erste, der die Ideen formulirt, auf denen Aladdin gebaut ist: Die wahre Poesie ist die Poesie des Märchens. Alle Poesie muss märchenhaft sein; denn in dem echten Märchen ist alles wunderbar, geheimnissvoll und doch zusammenhängend.

Im Verein mit Novalis, aber noch stärker und mehr persönlich, hat Steffens auf Oehlenschläger Einfluss ausgeübt. Er hatte im Jahre 1798 die persönliche Bekanntschaft Schelling's gemacht und war sein entschiedener Anhänger geworden; aber der feurige und naive Norweger nahm den romantischen Geist in sich mit einer jugendlichen Begeisterung auf, die, der Unselbständigkeit des nicht Eingeborenen entsprungen, ihm eine Art von Orginalität mittheilte. Haym hat das treffende Wort gesagt, dass noch bevor die Lehre alt geworden war, sie sich in seinem Gemüth verjüngte. Wir können hinzufügen, dass noch bevor sie bei ihm alt geworden, sie von Neuem durch ihn in dem Gemüthe Oehlenschläger's verjüngt wurde.

Die bewegende Kraft in Steffens ist der Glaube daran, dass wir den Schlüssel zu den Geheimnissen des Hervorbringens der Natur in den Tiefen unseres eigenen Geistes besitzen: Meine Gedanken sind mit den Gedanken der Natur wesensverwandt, daher hat die Ahnung das Recht, auf weite Strecken der Forschung vorauszuleuchten: „Wem die Natur vergönnt, in sich ihre Harmonie zu finden (bei Oehlenschläger: „Wem die Harmonia ihren Ring schenkt"), der trägt eine ganze unendliche Welt in seinem Innern und ist der geheiligte Priester der Natur."

Steffens hatte ein viel gründlicheres Naturstudium hinter sich als Schelling und vermochte dadurch rein

wissenschaftlich seinem Lehrer viel zu lehren; aber die poetische Begeisterung, mit der er sich auf die Naturphilosophie warf, bewirkte ausserdem, dass die neue Philosophie durch ihn auf die Dichter wirkte, und die Poesie befruchtete. Die Grösse Goethe's hatte ihm nicht nur eine Schwärmerei für den Mann eingeflösst, der den genialen Blick für die Natur mit dichterischem Genie vereinte, sondern ihm auch die Ueberzeugung beigebracht, dass Goethe seiner poetischen Begabung seine übrige Grösse verdanke. Er widmete Goethe seine Beiträge zur „Naturgeschichte der Erde", und auf Goethe spielt er an mit den Schlussworten dieses Werkes über den vollendeten Dichter als den Gipfel der schöpferischen Natur — ein Satz, der geraden Weges zu Aladdin's Grundansicht führt.

Doch bevor Steffens in Oehlenschläger's Leben Epoche machte, hatte er schon einen anderen Dichter des Zeitalters tief beeinflusst. Er hat seine Spuren in Tieck's Poesie hinterlassen. Noch ehe Tieck ihn kennen lernte, hatte er freilich auf romantische Weise menschliche Stimmungen in die Physiognomie der Bäume und Büsche hineingelegt, den Ausdruck der Gefühle in den Formen der Berge und Wolken gelesen, Farben klingen gehört und die Töne der Nachtigall in die Strahlen des Mondenlichtes sich ergiessen sehen. Aber durch das Zusammenleben mit Steffens in Jena verwandelte dieses romantische Spiel mit der Natur sich in mystische Naturdeutung. Die Beeinflussung durch Steffens ist in „Der getreue Eckhardt" und in „Tannhäuser" deutlich. Der allgemein romantische Grundgedanke, die Natur sei sichtbarer Geist, der Geist unsichtbare Natur, und die allgemein romantische Grundvorstellung, dass die Menschenseele sich selbst in jedem Naturorganismus und Naturgegenstande wiederfinde, wird bei Tieck so individualisirt, dass es der Wahnwitz sei, in dem sich der Mensch mit der Natur begegne.

Es ist für die grundverschiedenen Anlagen zwei gleichzeitiger Dichter höchst bezeichnend, dass es, als Tieck und Oehlenschläger kurz nacheinander von Steffens beeinflusst werden, für Tieck der Wahnsinn, für Oehlenschläger die vollendete, rothwangige Gesundheit ist, die das geheimnissvolle Bündniss des Menschen mit der Natur begründet.

Der Kern in diesen Tieck'schen Märchen ist die grauenvolle magische Macht, mit welcher der Venusberg wirkt. Was er mit Leben und Kraft schildert, ist der vom Naturzauber hervorgerufene Schwindel, der den Menschen hinab in die Tiefe zieht, wo die Geister hausen, und wo Gold, Silber und alle Metalle funkelnd locken.

Steffens kannte aus Erfahrung ähnliche Stimmungen, und die Gespräche, in welchen der Norweger, ein ausgezeichneter Erzähler, diese eben ausgemalt, hatten es Tieck angethan.

Steffens brachte nach Deutschland den lebendigen Eindruck mit, den kurz vorher der Anblick der norwegischen Gebirgswelt auf ihn gemacht hatte. Es war ihm, pflegte er zu sagen, als ob die Erde vor ihm ihre innerste geheimnissvolle Werkstätte geöffnet hätte. Ihm war zu Muthe, als sei die fruchtbare Erde mit ihren Blumen und Wäldern eine zwar anmuthige, aber leichte Decke, die unergründliche Schätze verberge, und als sei diese Decke hier hinweggehoben, um ihn in die Tiefe hinabzuziehen.[1] Am deutlichsten ist die Tieck'sche Erzählung „Der Runenberg" von Steffens in der Weise geprägt.

Aladdin wurde im Winter 1804—1805 geschrieben. Nicht ein Brief, nicht ein Billet, nicht einmal eine Notiz scheint von diesem ganzen Jahre aufbewahrt zu sein, während Briefe und Erinnerungen Oehlenschläger's aus anderen, viel unbedeutenderen Perioden haufenweis vorliegen.

---

[1] Man vergleiche Haym: Die romantische Schule, S. 358 ff., 625 ff.

Die Entstehungsgeschichte des Gedichtes lässt sich also nicht direct verfolgen. Doch so viel weiss man, dass es unter der unmittelbaren Beeinflussung von Steffens entstand. Und so viel ist ferner bekannt, dass Oehlenschläger unmittelbar vor „Aladdin" „Vaulundur" schrieb, diese völlig verschiedenartige Arbeit, nordisch, archaistisch im Stil, streng, kalt und grau im Colorit, während Aladdin mit zeitgenössischem Stil in der Diction ein helles buntes Bild des Orients vor uns entrollt.

Und doch haben die beiden Werke etwas gemein. Vor Vaulundur wie vor Aladdin öffnet die Erde ihr Innerstes; auch ihm schenkt sie auf solche Weise ihre Schätze, dass er der Herr des grössten Reichthums wird. Seine Berggrotte entspricht der Höhle Aladdins; man findet sogar einige der Ausdrücke, welche die unterirdische Höhle malen, in der folgenden Schilderung der Grotte wieder: „Der Eingang zu dieser Bogenwölbung war mit jungen Rosen bewachsen. An den Wänden schimmerte das rotheste Gold und dazwischen allerlei andere Metalle. Rubinen waren den Wänden eingesprengt, dazwischen allerhand Corallen und Krystalle von bleicheren Farben."

Der rothe Karfunkel in Vaulundur's Grotte entspricht der Lampe in Aladdin's Höhle. Er ist das Symbol des Feuers und des Lichtes. Wie es in Alladdin über die Lampe heisst „die himmlische Urkraft, das Licht selbst", ebenso heisst es hier im Gesange der Meerfrau:

Was niemals stirbt, was nie vergeht,
Ist die rothe Gluth, die in sich besteht,
In Alles sich mengt, von der Sonne gefallen,
Nichts selber bedarf, ein Bedürfniss Allen.

Es sind also die norwegischen Gebirgsvisionen von Steffens, die sich von dem deutschen Runenberg Tieck's über die nordische Grotte Vaulundur's bis zu der persischen Höhle Aladdin's erstrecken.

Aber auch das Gedankenleben des Meisters Schelling finden wir in „Aladdin" wieder. Nach der Bekanntschaft mit Steffens war Schelling in nahe Berührung mit den Brüdern Schlegel getreten. Er entdeckte nun eine Analogie zwischen seiner eignen Stellung zu den älteren empirischen Naturforschern und derjenigen der neuen Dichtung zu den Poeten und Kritikern der Aufklärungszeit. Und unter dem Einfluss der romantischen Atmosphäre in Jena unternahm er eine Schwenkung hinüber zur Kunst und Poesie. Er spricht nun von der Bedeutung der naturwissenschaftlichen Revolution, die er durchgeführt hat, nicht nur für die Philosophie, sondern für „das Höchste und Letzte", die Poesie. Er vergöttert, wie man sieht, ganz wie die Romantiker die Kunst des Wortes. Die Naturphilosophie, sagt er jetzt, ist nicht nur aus der Poesie entsprungen, sondern sie strebt auch zu diesem ihrem Ursprunge zurück.

Es galt für ihn, eine unbedingte Harmonie zwischen den Welten der Nothwendigkeit und der Freiheit, des Unbewussten und des Bewussten zu finden. Er fand sie in der Kunstanschauung und in dem künstlerischen Schaffen. Denn in der Wirksamkeit des Genies und in dem Resultat dieser Wirksamkeit ging das Bewusstlose und das Bewusste in einander völlig über: das Genie war nichts Anderes als die durch die Freiheit hindurch wirkende Natur. Die Kunst war dem Philosophen das Höchste, weil sie ihm das Allerheiligste erschloss, ihm einen Einblick in das Heiligthum gab, wo das, was in den verschiedenen Welten der Natur und der Geschichte getrennt war, in Einer Flamme brannte — derjenigen der wunderbaren Lampe.

Die Natur war Schelling die noch bewusstlose Poesie des Geistes. Nur als Ganzes stellte die Natur das Unendliche dar; aber jedes einzelne Kunstwerk enthielt es. Die Kunst war also das einzige wahre, ewige Organon und Document der Philosophie. In seinem Werke „System

des transscendentalen Idealismus" (1800) behauptet er, dass, wie die Philosophie in ihrer Kindheit aus der Poesie hervorging, so werde sie, und mit ihr alle Wissenschaften „wie ebenso viele getrennte Ströme wieder in den allgemeinen Ocean der Poesie ausmünden".

Hier spürt man deutlich wie — nach dem treffenden Ausdruck Haym's — die Romantik an die Thür der Wissenschaft anklopft, und wie der heraufbeschworene Geist der Poesie den Geist des wissenschaftlichen Erkennens umspinnt und erstickt.[1]

Sieht man nun von dieser Höhe auf Aladdin und Nureddin zurück, so versteht man es besser, weshalb Nureddin im Laufe der Dichtung immer geringer, unbedeutender wird.

Anfangs ist er der Zauberer, der allsehende, der grosse Meister, der die Lampe, tausend Meilen weit entfernt, tief im Schosse der Erde entdeckt; nur das äussere Werkzeug ist er nicht. Vom Beginn an steht er also Aladdin gegenüber, ungefähr so, wie Steffens Oehlenschläger gegenüber stand: er hat alle Ideen, die der Andere nicht hat, aber er kann sie nicht poetisch verwenden.

Dann verwandelt er sich, wird zum marklosen Fleiss, zum kraftlosen Neid, zur zusammenstoppelnden Pedanterie, bis er damit endet, als Freiwerber Vortrag vor Gulnare darüber zu halten, dass er als Kind an Würmern litt und jetzt an schlechtem Magen leidet. Zuletzt bekommt er endlich seine Strafe, indem Gulnare ihn vergiftet, und Aladdin ihm scharfe Wahrheiten — „giftiges Gewürm"! — während des Todeskampfes ins Gesicht sagt.

Was ist die steigende Philisterie Nureddin's Anderes, als der steigende Hohn der Romantik über das grübelnde Forschen: als die Selbstvergötterung der Poesie, das Ueberlegenheitsgefühl des Dichters, und was ist es anders,

[1] Haym, Die romantische Schule, S. 637, 646 ff.

das sich in dieser Todesscene offenbart, als das, was wir bei Schelling schon sahen: Der Geist der Poesie, der den Geist des Erkennens umspinnt und erstickt?

Wenn man dieses recht versteht, dann sieht man es deutlich, wie ein Kunstwerk von diesem Range entsteht.

Da steht er, dieser Aladdin, die strahlende Lampe hoch in seiner Hand, als Eingangsgestalt zum ganzen dänischen Geistesleben in diesem Jahrhundert — einer gigantischen Leuchtthurmsstatue ähnlich, die den Eingang zu einem Hafen beleuchtet.

Man sehe ihn an: er sprudelt von Leben und Jugend, gross und schön, braunäugig und stark, mit zwei spielenden dunkeln Sonnenaugen — ein idealisirtes Porträt des rothwangigen fünfundzwanzigjährigen Jünglings, der ihn dichtet und sein Blut in die Adern seines Geschöpfes hinüberleitet.

Die warme Stimmung, in der Aladdin empfangen worden, das ist keine nur historische, das ist die in welche der geniale Jüngling zum ersten Male während des mächtigen Schwellens des Herzens zu sich selber sagt: „Ja, ich bin es, ich fühle, dass ich das bin, was die Menschen ein Genie nennen.“ Das ist die Stimmung, in welcher er seine Hand ausstreckt und die Macht in dieser Hand fühlt, als wäge sie die unsichtbare Lampe des Märchens, und die Ueberzeugung gewinnt, dass er in dieser Lampe den Geist hat, der nicht mühselig und pedantisch sich abzumühen braucht, sondern der Geist ist, der unwiderstehlich alle Hindernisse überwindet, und dem Alles, was man von ihm fordert, leicht fällt.

Aladdin, das ist die Stimmung, in welcher dieser Jüngling dankbar und übermüthig fühlt, dass er der Hochbegünstigte ist, und das Genie als Glück empfindet.

Natürlicherweise krystallisirten sich viele Elemente in der Vorstellung Oehlenschläger's vom Genie. Er hatte es ja erlebt, wie der korsikanische Artillerielieutenant nach wenigen Jahren wie im Fluge eines Märchens als

weltbeherrschender Kaiser dastand. Er sah mehrere von den Marschällen Napoleon's die grosse Epopöe des wundervollen Schicksals variiren. Das Märchen war zu seinen Lebzeiten Wirklichkeit geworden. Im Jahre 1804 wurde Napoleon zum Kaiser ausgerufen. Im Winter 1804 bis 1805 schreibt Oehlenschläger „Aladdin". Jedoch die wesentlichsten Züge zu seinem Helden entnahm er keinem fremden Angesicht. Sein wahres Vorbild war er selbst. Nicht dem so streng arbeitenden Genius des Kaisers verdankte er diese Vorstellung von der Werthlosigkeit des strengen Fleisses. Seine eigene, so besonders veranlagte Genialität verdankte er seiner Idee vom Genie überhaupt.

Gerade so, so plötzlich, so wunderbar wie Aladdin seine Lampe findet, war ja er nach dem Tag und Nacht dauernden Gespräch mit dem vom Auslande zurückgekehrten Steffens von seiner dichterischen Begabung überwältigt worden. Und nicht in stiller langsamer Entwicklung, sondern plötzlich, wie während eines tropischen Frühlings, war seine Poesie in die Höhe geschossen, hatte die dänische Sprache vollständig erneut, ihr frische Säfte zugeführt, ihr neuen Gang, neuen Klang gegeben, hatte das verlorene Alterthum zurückerobert und eine starke nordische Renaissance verkündet und eingeleitet — und wie diese Poesie eine Brücke hoch über das Zeitalter des Rationalismus zurück bis zu der Heidenzeit und der Mythenwelt des alten Nordens schlug, so war es ihr vorbehalten, bald das ganze Skandinavien zu entzücken, Norwegen in dem Augenblicke fest zu halten, da die Politik es von Dänemark trennte, ja Schweden, den Feind, für Dänemark so vollständig zu gewinnen, dass dieses Schweden zuletzt Oehlenschläger mit dem Kranze Tegnérs zum geistigen König der nordischen Länder krönte.

Aus der Vorahnung solcher Triumphe, aus diesem stürmischen Selbstgefühl heraus geht er also an sein Werk.

Er ergreift das Märchen aus „Tausend und eine Nacht", dasselbe, das er schon als Kind auf seinem Schemel gelesen hatte, folgt ihm Zeile für Zeile, Wort für Wort, Zug um Zug, fügt nur hier und da Etwas hinzu, dichtet hier und da etwas um — aber das genügt, damit er selbst mit seinem ganzen Wesen den Stoff ausfüllt und ihn durchdringt.

Und nicht nur er selbst, sein eigener Geist durchdringt beseelend diesen Stoff. Eindrücke von Goethe's Faust, Voraussetzungen aus Tieck's Octavianus, die Lehre Fichte's von dem die Welt setzenden Ich, der magische Idealismus Hardenberg's, seine und der Schlegel Apotheose der Einbildungskraft, die Gefühle und Phantasien, welche die Poesie der norwegischen Felsen und der unterirdischen Welt in Steffens wachgerufen hatten, die ersten Bearbeitungen dieser Gefühle und Phantasien bei Tieck, endlich die ganze Genielehre und Kunstvergötterung Schelling's, sein Grundgedanke, der zum Erdrosseln der Wissenschaft durch die Dichtung führt: Alles spiegelt sich in diesem Gedicht, das so einfach ist, dass es Kinder amüsirt, und in welchem all das Ausländische dänisch geworden ist.

So tiefe Wurzeln hat „Aladdin" in der Cultur des ganzen nördlichen Europa's der damaligen Zeit, in der Poesie, der Kritik, der Metaphysik und der Naturwissenschaft jener Tage.

So tiefe Wurzeln haben alle ausgezeichnete Geisteserzeugnisse der Welt.

Und gerade so tiefe, so weitverzweigte Wurzeln hat die geistige Bewegung, welche, die Romantik ablösend, zuerst in Dänemark im Anfang der siebziger Jahre auftrat, und welche jetzt auch Norwegen und Schweden umspannt. Auch die ist ein Ausdruck der höchsten Cultur eines ganzen Zeitalters.

III.

Um den vollen Eindruck von dem dichterischen Werth „Aladdin's" zu bekommen, braucht man nur das Gedicht mit dem zu Grunde liegenden Märchen zu vergleichen. Will man im Einzelnen das dichterische Verfahren und den persönlichen Charakter Oehlenschläger's studiren, so muss man zu dem, was er hinzugedichtet, wie zu dem, was er an seinem Stoff verändert hat, zurückkehren. Im Allgemeinen kann man sagen, dass die Aenderungen darauf ausgehen, Hässliches zu entfernen, Komisches hinzuzufügen, alle interessanten Motive zu entfalten, das Würdige hervorzuheben, lyrische Partien, die dem Stoffe Schwung geben, hineinzuflechten und ihn mit übernatürlichen Wesen, Geistern und Nymphen in romantischem Stil der Zeit auszuschmücken. Eine Haupttendenz ist schliesslich die, dem Märchen, so weit sich das thun liess, ein gewisses Gepräge von der in Dänemark damals verbreiteten gutmüthigen Frömmigkeit zu geben, über das Ganze einen Schimmer anerkannter Moral und protestantischer Religiosität zu werfen.

Uebernatürliche Wesen sind, wie gesagt, eingeführt, Schönheit und Stärke treten, obgleich nur Personificationen, in den kühn malenden, sowohl energischen, wie feinen Versen, die ihnen in den Mund gelegt sind, plastisch hervor. Ferner bilden die Repliken der das Schloss bauenden Geister eine mächtige und unvergessliche Episode; schliesslich ist das Gespenst Nureddin's, der Mann in der scharlachrothen Tracht, einer imponirenden Phantasie entsprungen.

Hässliches ist entfernt. Im Märchen versetzt der Geist der Lampe Saladin, nachdem er ihn aus dem Brautbett gehoben hat, an einen übelriechenden Ort; bei

Oehlenschläger wird er auf dem Schlossaltan aufgestellt. Im Märchen hat die Prinzessin nichts gegen diesen Bräutigam, bei Oehlenschläger verabscheut sie ihn.

Interessante Motive sind ausgeführt.

In der Quelle finden sich nur zwei Zeilen über Aladdin's Wahnsinn, nachdem er Gulnare verloren hat. Dort steht: „Denn er ging von Thür zu Thür, ohne dass er selbst wusste, was er that, und fragte Alle, die ihm begegneten, ob sie nicht seinen Palast gesehen hätten." Oehlenschläger hat daraus Anlass genommen zu einer Reihe der vorzüglichsten Scenen, die er überhaupt hervorgebracht hat: zu dem Besuch in Morgiane's Haus und der tiefempfundenen Scene, in welcher Aladdin den Greis fragt, wie viel Tage von vierzig übrig, wenn schon neununddreissig verflossen sind? Das wirkt so ergreifend, weil der Leser fühlt, wie schwer es fällt, die einfache Operation auszuführen, wenn das Leben am vierzigsten verloren ist.

Von den zahlreichen, unvergleichlichen lyrischen Partien gehören einige der besten diesem Abschnitte an. Da steht das classisch mächtige Lied der Spinne an Aladdin im Gefängniss: „Sieh mein Gewebe fein." Oehlenschläger hat nie etwas dem Stile nach Einfacheres und Grösseres geschaffen. Da ist das Wiegenlied des irrsinnigen Aladdin am Grabe der Mutter. Es glimmt etwas an Shakespeare Erinnerndes durch diese Poesie des Wahnsinns hindurch, zu welcher die Musik der Rohrflöte, auf welcher Aladdin der todten Mutter vorspielt, „wie der wilde Nachtwind durch die feuchten Winterzweige klingt".

An einigen Stellen ist es ferner Oehlenschläger gelungen, der Handlung und der Landschaft ein morgenländisches Colorit zu geben, das in dem französirten Textbuch, das er vor sich hatte, völlig fehlt. Vor Allem ist hier das Gedicht „die arabische Wüste" zu nennen, eine Mondlandschaft mit der durch die Sandwüste ziehenden Karawane, welches ein kleines Meisterwerk ist.

Unmittelbar mit dem Morgenländischen vereint steht nun in der Gestalt Morgiane's, der Mutter Aladdin's, das rein Kopenhagen'sche. Diese Gestalt ist ganz und gar die Schöpfung Oehlenschläger's, ausserordentlich durch die kühne Mischung des niedrig Komischen mit dem Rührenden, das sich in dieser Art nie bei den Vorgängern Oehlenschläger's, nie bei Holberg, noch weniger bei Wessel findet. Die äusseren Linien waren gegeben: Die Angst vor dem Geist der Lampe und der Umriss der Scenen mit dem Sultan, mit Aladdin und mit dem Gewürzkrämer; hinzugefügt ist die nicht ganz natürliche Scene, wo Morgiane Aladdin für eine Statue hält, und der witzige Wortwechsel mit dem Krämer:

Verlangt sie von dem besten Oel?
Morgiane.
Nein; wenn ich
Vom schlechtesten mir was ausbitten dürfte.
Er muss mir aber etwas Gutes geben.

Diese Komik ist bei Oehlenschläger selten, weil sie so fein ist, so frei von der unglücklichen Uebertreibung, welche sein eben vorausgegangenes Lustspiel „Freia's Altar" verunziert, und zu welcher der Dichter gleich wieder in seiner grässlichen deutschen Umarbeitung und Verballhornisirung des „Aladdin" zurückkehrte.

Er nennt selbst in der Vorrede zum deutschen Aladdin den Sturm und den Sommernachtstraum von Shakespeare wie die dramatischen Märchen Gozzi's seine Vorbilder im Komischen. In diesem Punkt ist er jedoch ganz original. Hingegen spürt man an anderen Stellen in „Aladdin" deutlich das Vorbild Shakespeare's, der gerade damals durch die mustergültige Uebersetzung A. W. Schlegel's seinen Einfluss auf die Romantiker auszuüben begann.

Die von Schlegel zuerst herausgegebene Tragödie „Romeo und Julie" hat einige Nebenfiguren in Aladdin beeinflusst. Die Amme Gulnare's ist eine abgeblichene

Copie der derben Amme Julia's, und der verhungerte Apotheker, dem Aladdin das Gift abzwingt, eine freie Nachahmung des nicht weniger hungrigen Apothekers, bei dem Romeo das Gift kauft. Ist die Amme bei Oehlenschläger unbedeutender als bei Shakespeare, dann ist zum Ersatz dafür der Apotheker amüsanter und mit grossem Humor aufgefasst. Unsterblich ist die Wendung des Apothekers:

Geht, tödtet Fliegen, Wespen, Philosophen,
Mir gleich! — wenn Ihr nur mich, mein Weib und Hassan,
Mein Söhnchen mit den krummen Beinen schont.

Dieser Oehlenschläger'sche Humor ist dänisch. Wo derselbe frei und kräftig ist, wie hier, trägt er dasselbe Gepräge, das später der grosse Maler Marstrand seinen humoristischen Figuren aus dem Volksleben gibt; wo er weicher ist, wie in der Gestalt des alten Sultans, der aus Sorge um die Tochter „in Schlafrock und Pantoffeln" auf die Strasse läuft und die ganze Kaiserwürde vergisst, gibt Oehlenschläger den Grundriss, nach welchem H. C. Andersen seine alten Könige im Schlafrock mit der Krone auf dem Kopf und dem Reichsapfel unter dem Arme formt.

Wo die Behandlung mit dem Märchengeist der Fabel übereinstimmt, ist sie vortrefflich. Wo sie spiessbürgerlich moralisch oder religiös wird, da fällt der Dichter ab. Und je weiter das Gedicht fortschreitet, desto bürgerlicher wird Oehlenschläger, bis er zuletzt, in der unmöglichen deutschen Bearbeitung durch tugendhafte Sentimentalität das Werk von Grund aus verdirbt.

Er entnimmt dem Märchen den verschmitzten Juden, der Aladdin beim Einkauf der silbernen Teller übervortheilt. Er nimmt auch den braven Goldschmied, der ihm viel mehr gibt. Aber während dieser brave Mann natürlicher Weise in der arabischen Erzählung ein ehrlich rechtgläubiger Mohammedaner ist, macht Oehlenschläger

ihn im Streit mit dem ganzen Geist der Dichtung zum Christ, und dichtet die Grimasse hinzu, dass der Jude aus Aerger darüber, dass ihm ein silbernes Fass entgeht, Selbstmord zu begehen beschliesst. Ja, er lässt ihn mit der folgenden Possenreplik abtreten:

Ich hänge mich! Erst aber geh' ich in den nächsten Laden
Eines Christen hin und stehle mir den Strick.

Das ist freilich äusserst satanisch gedacht, aber wenig menschlich und wenig glaubwürdig.

Unter vielen unbändig sinnlichen, äusserst unanständigen Geschichten in „Tausend und Eine Nacht" ist „Aladdin" eins der sittsamsten Märchen. Oehlenschläger hat ausserdem in dänischer Uebersetzung die französische Bearbeitung vor sich, wo Alles noch decenter geworden ist. Dem Märchen entnimmt er den Zug, dass Aladdin sobald Gulnare in seine Kammer getragen worden ist, ein Schwert auf dem Lager zwischen ihr und sich anbringt. Das ist mehr ehrbar und symbolisch, als eigentlich wirkungsvoll und natürlich. Indessen folgt Oehlenschläger hier nur seiner Quelle. Bedenklicher ist es, dass er, je mehr er sich mit dieser Scene beschäftigt, immer mehr Behagen daran findet, ihre moralische Schönheit breitzutreten. In dem deutschen „Aladdin" legt er, nachdem Aladdin und Gulnare in Schlaf gefallen sind, einen ganzen Monolog des Genius der Unschuld hinein. Die Stelle lautet:

Aladdin und Gulnare liegen schlafend in dem Hochzeitsbette, das gezogene Schwert zwischen ihnen.

Die Fee der Unschuld

sitzt lächelnd am Lager und betrachtet sie bei dem Scheine ihrer Diamantenkrone.

Seh' ich auf der Erde Unschuld, Tugend,
Muss ich weinen,
Aber süss sind meine Thränen.
Nein, Du bist kein eitles Wähnen;
Bei den Kleinen

Nicht allein zu finden, Tugend!
Blühst im Alter, blühest in der Jugend.

Schlafet meine lieben, guten Kinder!
Gott begleit' euch!
Reich seid ihr in Eurem Herzen
Bei der Liebe Himmels-Kerzen
Süss erfreut euch!
Glücklich werden meine Kinder,
Wenn ihr immer mehr mich liebt — nie minder!

Ich kenne in der ganzen Welt-Litteratur bei einem Dichter von so hohem Range nichts, das so dumm und parodisch wirkt.

Von Anfang an hatte Oehlenschläger allzuviel Moralität in die Scene hineingelegt, wo Nureddin vergiftet wird. Gulnare sagt hier empfindsam von den Sternen:

Es freut mich jedesmal, wenn ich sie funkeln sehe .... sie winken mich mit ihrem hellen Blick wie kleine unschuldige, lichtgekleidete Engel von der Erde selig zum Paradies hinauf — und sie vergeben mir die Nothwehr hier.

Schon die Zeitgenossen bemerkten, dass die moralische Idee ab und zu in allzu reflectirtem Lichte in „Aladdin" hervortritt. Das findet hier statt und ebenfalls, wenn die Geister der Lampe und des Ringes, die neutrale Mächte, wie Elektricität oder Dampf, gleichgültige Werkzeuge für den menschlichen Willen sein müssten — die sogar an einigen Stellen ausdrücklich erklären, dass sie nicht denken, nur gehorchen — selbst als moralische Wesen auftreten, Trauer über einen Befehl von Nureddin an den Tag legen oder glühenden Zorn und gleich darnach herablassende Nachsicht äussern einem Gebot von Aladdin gegenüber. Dadurch verlieren sie ihre übernatürliche Grösse, werden zum Menschlichen herabgezogen, werden brave Gesellen, Biedermeier.

Im gleichen Geiste führt Oehlenschläger den dem

Märchen fremden Gedanken ein, dass Aladdin und Gulnare um Nureddins Mord zu sühnen, einen Pilgergang nach Mekka unternehmen. Ja, er fällt in dem Grade aus dem Stil, dass er Aladdin, der diese Wallfahrt vorschlägt, sagen lässt:

Doch nicht der Geist des Ringes und der Lampe
Soll uns're Reise uns gemächlich machen.
Wie fromme Pilger wollen wir dahinzieh'n
Und gleiches Loos mit allen Andern theilen.

Diese Totalenthaltsamkeit von den Geistern der Lampe und des Ringes wird, je mehr Oehlenschläger sich von der naiven Ursprünglichkeit des Märchens entfernt, eine Art von Pflicht für Aladdin bei allen schwierigen und wichtigen Fällen. Als er Hindbad nach dessen missglücktem Meuchelmordversuch zum Zweikampf herausfordert, ist er ritterlich romantisch genug, die Lampe zwischen sich und ihn zu stellen und als Prämie sie, also auch Gulnare, den Palast und alles Uebrige dem Sieger auszusetzen. — Und den Ausruf: „Was wagst Du?" beantwortet er mit moralisch-theologischer Begeisterung: „Die Wahrheit gegen die Lüge, das Gute gegen das Böse!"

„So spricht Basedow zu seinen Kindern", hat einmal Heiberg über eine ähnliche Wendung bei Oehlenschläger bemerkt.

Kurz gesagt, Aladdin ist zum reinen Mustermenschen geworden; er ist wie die Geister biedermannisirt. Er verschmäht sogar den Vortheil, welchen zu besitzen sein Leben ausmacht, und stellt Alles in die Hand einer Gottheit, die mit Geistern in Lampen und Ringen nichts zu schaffen hat. Er verlässt sich nicht mehr auf das Glück, sondern auf das Recht. Aber Glück — das ist die natürliche Lebensbetrachtung; Recht, das ist in einem Worte die moralische. Was hat der Sohn des Glückes mit dem Recht zu schaffen?

Nur dadurch, dass der eigenthümliche Charakter des Gedichtes ausgemerzt worden, ist es gelungen, die Idee des Glückes und des Genies mit derjenigen der Wahrheit und des Guten zu vertauschen. Das Recht ist die äussere Offenbarung des Guten in einer Gesellschaft. Aber Aladdin passt nicht in eine Gesellschaft hinein. All dieses Häufen moralischer Vorzüge auf den Helden ist zwar gewissermassen im Geiste der nordischen Generationen, denen „Aladdin" die poetische Bibel wurde; denn derjenige, welcher Kaiser in den weitverbreiteten Reichen des Wunsches und der Einbildung war, der ward in Dänemark lange Zeit hindurch faktisch (z. B. in der Politik) als Inbegriff aller Wahrheit und alles Rechtes betrachtet. Aber nichtsdestoweniger thut es der Idee des Werkes Eintrag, dass es als das Gedicht von dem Siege des Guten über das Böse, des Rechtes über das Unrecht endet. Denn Recht, das ist was jeder Mensch haben kann, ja am liebsten haben sollte. Glück dagegen ist die seltene Begünstigung, und was ist Aladdin anders als die Ausnahme von der allgemeinen Regel des Lebens!

Das Gedicht hätte als das Gedicht von der grossen Ausnahme anfangen und enden sollen.

IV.

Wenn ein in voller Kraft arbeitender Künstler im Laufe kurzer Zeit Werke von sehr ungleichem Werth hervorbringt, beruht dieser verschiedene Werth seiner Arbeiten auf der grösseren oder geringeren Uebereinstimmung zwischen der Individualität des Künstlers und dem Stoff, den er ergriffen hat. Nicht in jedem Stoff kann er Verwendung für seine ganze Naturbegabung finden. Der hohe Rang „Aladdins" unter den Jugendwerken Oehlenschlägers beruht, wie schon angedeutet, besonders auf der Leichtigkeit, mit der er in der Haupt-

person Hauptzüge seines Wesens als Jüngling verkörpern konnte.

Ja, er war Aladdin, grosses Kind und grosser Geist wie er war. Mit Aladdin gemein hatte er den Mangel an Entwicklungsmöglichkeit. Er ist gleich Alles, was er werden kann. Weder das „Johannisnachtspiel" noch „Aladdin", noch „Hakon Jarl" hat er jemals übertroffen. Und er war noch nicht recht alt, als er mit Verwunderung und Schmerz empfand, dass die Bewegung, das Zeitalter, die Jugend ihn hinter sich zurückgelassen hatten.

Es findet sich in „Aladdin" eine ergreifende Scene. Nureddin hat sich der Lampe bemächtigt, den Palast und Gulnare nach Afrika entführt. Gestürzt, vernichtet, zuerst zum Tode verurtheilt, dann unter dem Beil des Scharfrichters begnadigt, hat Aladdin eine Frist erlangt, um dem Sultan die vermisste Tochter zurück zu schaffen. Das Unglück hatte seinen Geist umnachtet. Irrsinnig geht er in die Hütte seiner verstorbenen Mutter, greift nach dem Nagel, an dem in alten Tagen die Wunderlampe zu hängen pflegte, und glaubt, er halte sie wieder in seiner Hand. Wie er aus der Hütte heraustritt, umringt ihn ein höhnender Pöbelschwarm. Er droht dem Haufen mit der Lampe, sagt, dass er sie nur zu reiben brauche, um Genugthuung zu erhalten und Rache zu nehmen, glaubt den Geist vor sich zu sehen, befiehlt ihm den Palast zurückzubringen und ruft:

„Nehmt Euch in Acht! Das Schloss kommt wie
ein Sturmwind.
Steht nicht im Weg ihm! Es zerschmettert Euch."

Ein schallendes Gelächter erfolgt.

Das wurde sein eigenes Schicksal. Er glaubte in seinen reiferen Jahren noch immer, er habe die Lampe in seiner Hand und gebiete über den Geist, und begriff nicht, warum die übermüthige Jugend es ihm nicht glaubte. Eine Nemesis traf ihn, wie sie seine ganze

Generation, ja man kann sagen, sein ganzes Volk treffen sollte.

Denn in dieser Oehlenschläger'schen Auffassung der Genialität spiegelt sich die Auffassung und das Wesen der Zeitgenossen, ja eine ganze Seite des dänischen Volkscharakters ab. Von Anfang an hatte das Volk sein Vertrauen auf das Naive gesetzt. Naiv ist schon der erste charakteristische Held der dänischen Sage, Uffe der Sanftmüthige, der einige Züge von Aladdin hat, ein Jüngling, der als ein phlegmatischer Dummkopf betrachtet und behandelt wird bis zu dem Tage, wo er im doppelten Zweikampf der Erretter des Landes wird. Eine eigenthümlich nationale Naivetät gibt auch den hervorragendsten unter den dänischen Zeitgenossen Oehlenschlägers ihr Gepräge. Das Land hatte damals eine geistige Blüthezeit, und es erweckte in jenen Tagen mit Recht Aufmerksamkeit in Europa, dass ein so kleines Land, noch dazu durch den Verlust von Norwegen um zwei Drittel seines Gebietes verkleinert, eine ganze Plejade von weitberühmten Geistern hervorbrachte, Männer wie Thorwaldsen, H. C. Oersted, H. C. Andersen. Alle haben sie einen Anflug vom Aladdinartigen, das kindlich Einfache in Auftreten und Haltung, das Plötzliche, Ueberraschende in der Entfaltung ihrer Genialität und das verhältnissmässig geringe Entwicklungsvermögen.

Nehmen wir Oersted, der doch gerade ein forschender Geist und weder Dichter noch Künstler ist, Oersted, von dem man glauben sollte, dass er als Entdecker des Elektromagnetismus — einer Macht, die bald grössere Dinge verrichten sollte, als der Geist des Ringes — über all den Zufälligkeiten auf denen Aladdins Glück beruht, erhaben stehe; er macht seine Entdeckung durch einen glücklichen Zufall, ist nicht im Stande, sie wissenschaftlich im Geringsten auszubeuten und muss Andern überlassen, sie theoretisch und praktisch fruchtbar zu machen.

Sogar in der Politik, wohin das Aladdinartige am wenigsten gehört, findet man es bei mehreren der leitenden Männer. Man könnte Orla Lehmann nennen, der eine Zeitlang in den vierziger Jahren wohl der berühmteste Däne war. Schön, beredt, der Liebling Aller, wird er schon in seiner Jugend Volksführer und Minister. Der Aladdin-Nimbus umstrahlt ihn. Aber mit Thatsachen zu rechnen, hat er nie gelernt. Den Punktirgriffel der Berechnung hat er so gut wie die Dichter verschmäht. Er ist und bleibt das liebenswürdige, verzogene, bewunderte, begabte, beredte Kind des Glückes, der Phantast, der sich einbildete, die politischen Hindernisse wegträumen und wegreden zu können, bis er 1864 den Untergang all seiner Hoffnungen und 1870 den Zusammensturz seiner letzten Illusionen erlebte.

Man findet Spuren dieses verhängnissvollen und falschen Contrastes zwischen Genie und Wissenschaft, zwischen Geist und Wirklichkeitssinn bei dem grössten Denker und dem hervorragendsten Pädagogen des Landes, bei Kierkegaard und bei Grundtvig, — bei Kierkegaard, der den Werth der Wissenschaft überhaupt nicht anerkennt und der seinen Stolz darin setzt, mit der in „Aladdin" gepriesenen wundervollen Hast zu arbeiten: er ist der Einzelne, der mit der Arbeit der Andern nichts gemeinsam hat, der Begnadete, dem die Gedanken stromweise zufliessen; — bei Grundtvig, der den Bauern durch Deutung alter Sagen und Legenden Geist mittheilen will: der langweiligen regelmässigen Arbeit wird wenig Werth beigelegt, der Geist kommt und wirkt ohne sie.

Man sehe schliesslich das ganze dänische Volk, derart entwickelt, gewohnt, so hoch und so gross von sich selbst zu denken, schwellend vor Selbstgefühl nach dem siegreichen Ausgange des dreijährigen Kampfes um Schleswig (1848—1850), der phantastisch als ein Sieg von anderthalb Millionen Menschen über 40 Millionen Menschen

aufgefasst wurde. Die dreizehn Jahre zwischen den zwei schleswig'schen Kriegen gehen hin in einem Traum von Glück und Kraft. Sorglos wie Aladdin selbst, in dessen Bild man sich so lange gespiegelt, sah die dänische Nation nicht die drohende Gefahr.

Deutschland schätzte man nicht hoch, und man verstand es nicht. Wie sollte Aladdin Faust begreifen können! Sah er ihn doch nur in der Gestalt des hässlichen gelehrten Zauberers Nureddin. Der Deutsche hatte nicht die höchsten Geistesgaben, nicht die Siegesgewissheit des Genies. — Weshalb nicht? Weil er strebte und sich abquälte, allzuviel schrieb und las, immer Materialien sammelte, aber kein Architekt war, am wenigsten ein Architekt wie Aladdin. Er hatte Gelehrsamkeit und Berechnung, hatte die Resultate seines Forschens und Deutens inne. Aber auf so etwas kam es nicht an. Das Alles hatte geringen Werth im Vergleich mit dem, was ihm fehlte: die kindlich und geniale Einfachheit, die alle Schwierigkeiten durch die Inspiration des Instinctes löst; die geheimnissvolle und von allen guten Mächten unterstützte Kraft des Grundwesens, diese Kraft, die nur im Norden wohnte, unerschütterlich wie der Nordstern, mächtig strahlend wie das Nordlicht, ja, die im Grunde wie Aladdin's Lampe „die heimliche Urkraft, das Licht selbst" war, das, nach dem Grundtvig'schen Glauben durch dieses Volk über die Erde verbreitet werden sollte.

Und dann geschah das Unglaubliche, Unfassliche. Die nordische Tapferkeit, die heilige und geniale Einfalt, wurde durch weit zielende Zündnadelgewehre, durch artilleristische und taktische Berechnungen geschlagen. Man hatte (wie Aladdin), „Wahrheit gegen Lüge, das Gute gegen das Böse gewagt", und Nureddin hatte gesiegt. Der kalte Verstand hatte den Genius des dänischen Volkes, die kleinliche Berechnung hatte den sorglosen Muth freier Männer überwunden.

V.

Während so auf diese Weise in Dänemark der Aladdin-Gedanke Oehlenschläger's als Formel für den nationalen Typus des Zeitalters seine Tiefe erwies und gleichzeitig seine Einseitigkeit und Schwäche in der Wirklichkeit des Lebens verrieth, wurde derselbe auf norwegischem Grund und Boden von dem grössten Dramatiker des Landes zweimal wieder aufgenommen und behandelt.

Znm ersten Male in den „Kronprätendenten". Hier begegnen wir dem Aladdin- und dem Nureddin-Naturell in den Prätendenten Hakon und Skule variirt. Der Erstere hat das Recht, deshalb ist er getrost; das Glück, deshalb siegt er. Der Andere wird, interessant wie er ist, zur Hauptperson des Stückes; er ist der ehrgeizige Grübler, von innerem Kampf und Misstrauen verzehrt, der Gaben genug hat, um Ansprüche auf einen Königsthron erheben zu können, dem aber ein gewisses Ungreifbares fehlt, das allem Uebrigen erst den Werth gibt, — eben Das, was in der Sprache Oehlenschläger's die Lampe hiess. Er mit seinem Nureddin-Naturell ist „ein Königskopf", Hakon ist der ganze König.

Obgleich Hakon nicht klüger ist als der Bischof, nicht kühner als Skule, ist er doch der grössere Mann. Denn, erklärt der Bischof, der glücklichste Mann ist der grösste Mann. Der Glücklichste ist derjenige, der die grössten Thaten verrichtet; er erzeugt Gedanken, die er selbst nicht fasst; er weist den Weg, den er selbst nicht kennt, aber den er doch geht und gehen muss, bis er durch die Freudenrufe des Volkes erfährt, dass er eine Grossthat ausgeführt hat.

Das ist Hakon's Loos. Alles gedeiht ihm; Alles, dessen er bedarf, geschieht. Er ist in diesem Punkte ein ganzer Aladdin. Aber er ist nicht nur der siegreiche Liebling des Glückes, er hat nicht nur wie Aladdin das Recht des Emporkömmlings, sondern das Recht als angeerbtes, als Geburtsrecht: „Das grösste Glück ist das, das Recht für sich zu haben.“ Und mit einem weit tieferen Neid als demjenigen Nureddin's, fragt sich Skule, mit welchem Recht Hakon und nicht er das Recht bekam? Dieses ist eine Art Versuch, hinter dem Rechtsbegriff Platz zu nehmen, eine Art Attentat, den Rechtsbegriff hinterrücks anzufallen, ihn zu tödten. — Die Antwort lautet, Hakon habe das Recht mit dem tieferen Recht bekommen, dass er den Königsgedanken, den bis jetzt unerhörten, hat, ganz Norwegen um sich zu sammeln. Das ist das Geheimniss der Macht, die er über die Geister ausübt. Als Hakon diesen Gedanken Skule mittheilt, begreift dieser ihn nicht: „Sammeln —? Drontheimer und Wikwäringer um sich sammeln? Das ist unausführbar! So Etwas hat die Sage Norwegens nie berichtet.“ — Hakon: „Für Euch ist es unausführbar; denn Ihr könnt nur die alte Sage noch einmal vorführen, für mich aber ist es leicht, wie für den Falken, die Wolken zu spalten.“ — Als Skule endlich den Plan versteht, fasst er in seiner Verzweiflung den Vorsatz, den Gedanken Hakon's sich anzueignen und ins Werk zu setzen. Das ist Nureddin, der die Lampe Aladdin's stiehlt. Er kämpft, und zu seinem eigenen Erstaunen siegt er im ersten Treffen; nachdem zittert er aber unter dem Eindruck und wagt es kaum, an die Möglichkeit zu glauben. Das ist Nureddin, der mit schlotternden Knieen dasteht, die Lampe aus den Händen verlierend, gerade in dem Augenblick, wo der Geist sich zeigt und ihm blindlings gehorcht hat. Und noch mehr. Auch in den „Kronprätendenten“ handelt es sich, wie in Aladdin, im Grunde nicht um einen Kampf in der äussern Welt,

sondern um Dichterwerth und Dichterloos. König Skule fragt den Skalden, welcher Gabe er wohl bedürfe, um König zu werden, und Jatgeir antwortet: „Nicht der des Zweifels, denn dann würdet Ihr nicht so fragen.“ Er fragt von Neuem mit denselben Worten, und die Antwort lautet: „Herr, Ihr seid ja König.“ Da sagt König Skule die tiefen Worte: „Glaubst Du jeder Zeit so fest, dass Du Skalde bist?“ Diese Replik wendet deutlich genug das ganze Verhältniss um: die Sache verwandelt sich in ein Bild dessen, was gerade ein Bild der Sache sein sollte. Das Verhältniss zwischen zwei Nebenbuhlern um den Königsthron wird ein Bild des Verhältnisses zwischen zwei Nebenbuhlern um eine Dichterkrone, wie dieses Verhältniss dazumal, vor fünfundzwanzig Jahren in Norwegen sich darstellen konnte, als Ibsen noch in der allgemeinen Auffassung für den bleichen Mond unter Björnson's Sonne galt; und man fühlt, welch schmerzliches Bekenntniss in dieser zuletzt angeführten Zeile liegt: „Glaubst Du zu jeder Zeit so fest daran, dass du Skalde bist?“

In diesem Drama ist die Nureddin-Natur zu weit grösserer Ehre gelangt als bei Oehlenschläger. Steht auch Hakon mit den Palmen des Sieges in der Hand, so wirkt doch Skule viel fesselnder und macht auf den Leser den tieferen Eindruck. Hat aber Henrik Ibsen auf dem seelischen Grundgegensatz in dem alten Märchenspiel Oehlenschläger's hier gleichsam weiter gebaut, so hat er einige Jahre später ein vollständiges Gegenstück dazu geliefert.

Der polare Gegensatz zu „Aladdin“ heisst „Per Gynt“. Wie Aladdin eine Vergötterung der Phantasiewirksamkeit, so ist „Per Gynt“ eine Kriegserklärung gegen dieselbe. Für Oehlenschläger ist das Phantasieleben das Höchste, für Ibsen das Gefährlichste und am sichersten Demüthigende von Allem. Die Einbildungskraft ist das Glück Aladdin's

und die Ursache seines Genies; sie ist das Unglück Per Gynt's und die Ursache seiner Erbärmlichkeit. Dieselbe Macht, die für Oehlenschläger die Wahrheit und das Leben, ist für Ibsen die Lüge, die um das Leben herum geht.

Das Verhältniss des jungen Aladdin's zu Morgiane ist in dem Verhältniss Per Gynt's zu seiner Mutter variirt. Auch Per hat Träume von zukünftiger Grösse, die dem Zweifel der Mutter begegnen. Und Per lügt nicht geradeaus, er phantasiert. Er sieht sich, sobald er die Augen schliesst, als Triumphator voranreitend, wie Aladdin, auf dem goldbeschlagenen Pferde mit dem grossen Gefolge hinter sich — „Kaiser Per Gynt und seine tausend Mannen!"

Er bildet sich halbwegs ein, hexen und, wie Aladdin, Geister beschwören zu können; er begegnet, wie Aladdin, schallendem Gelächter, wenn er über seine Zauberkraft spricht, und es gelingt ihm trotzdem, wie Aladdin, den Unglauben seiner Mutter zu besiegen; sie wird schliesslich, wie Morgiane, für ihren Sohn begeistert; sie hat Augenblicke, wo sie glaubt, er könne durch die Luft auf einem Bock reiten. Auch hier baut der Held ein prachtvolles Haus: „Schön soll's gebaut werden, Thurm und Wetterfahne sollen auf dem Dachfirst sein .... Fremdes Volk soll sich darüber verwundern, was es ist, das da schimmert fern auf dem Gebirg." Nur dass all dieses Einbildung ist, Einbildung oder Lüge. Kein Geist des Ringes trägt diesen Per durch die Luft; kein Geist der Lampe baut ihm einen Palast, und wenn auch er Morgenländer wird, mit einer Araberin vereint und als Sultan oder Prophet verehrt, so ist all dieses nur wie eine Parodie, eine grausame Caricatur des Verhältnisses Aladdin's zu Gulnare, der Huldigung Aladdin's als Sultan. Denn während Aladdin der Dichter in dem damaligen triumphirenden Sinne des Wortes, ist Per Gynt von Anfang bis zu Ende das, was er über sich sagen hört,

wo er sich über seinen Nachruf in der Heimath erkundigt: „Ein abscheulicher Dichter," was in der Volkssprache so viel wie Lügner heisst. Dass Ibsen jemals während der Ausarbeitung von Per Gynt Aladdin bewusst vor Augen gehabt hätte, kommt mir ganz unwahrscheinlich vor. Aber die Aehnlichkeit, die in dem Verhältniss zwischen Mutter und Sohn durchschimmert, hat verwandte Folgerungen nach sich gezogen. In beiden Dichtungen ist der Held der einzige Sohn einer Wittwe und die Mutter eine komisch rührende Person. In „Aladdin" sehen wir den Sohn, irrsinnig vor Verzweiflung am Grabe der Mutter sitzen, und in seiner Einbildung sie wie ein kleines Kind in den Schlaf wiegen und singen. Ebenso singt Per Gynt seine sterbende Mutter in Schlaf, indem er ihr schöne Geschichten, wie Kinder sie gern vor dem Einschlafen hören, erzählt. Nur dass der Wahnsinn Aladdin's schön ist, und dass hier die Situation das volle Mitgefühl des Dichters hat, während bei Ibsen eine schneidende Ironie die Lüge und die Phantasterei beleuchtet, welche die arme Aase selbst im Tode umspannen. An „Per Gynt" kann man messen, wie weit die nordischen Geschlechter gegen den Schluss der sechziger Jahre von „Aladdin" fortgekommen waren; denn dasselbe, was in „Aladdin" der schöne Traum war, ist in „Per Gynt" die leidige Phantasterei.

Aladdin ist die Freude über das Leben, d. h. die Freude des Auserkorenen über sein Leben als Ausnahme; aber für Andere als die Lieblinge des Glücks ist dies ein niederschlagendes Gedicht. Denn was kann im Grunde melancholischer sein, als diese Lehre von der Werthlosigkeit all Derer, über die es in „Aladdin" heisst:

Gar viele Seelen kranken und erschlaffen;
Wer nicht von Gott vorzüglich auserkoren,
Der ist zur Menge seiner Zeit geschaffen.

Im deutschen „Aladdin" werden diese Menschen mit Mohren verglichen, die vergeblich versuchen, sich weiss zu waschen:

Doch waschen sich und reiben sich die Mohren
Und toben gegen Schicksal, Gott und Leben,
Weil sie nicht so wie Jene sind geboren.

So fruchtlos ist das Streben des Nicht-Genialen nach Auszeichnung.

Während die ganze neuere nordische Poesie eine Art von erziehendem Charakter hat, muss man Aladdin eins der für die Menge niederschlagendsten Werke nennen, die es gibt. Es lehrt der Menge nur das Eine und zwar sehr Gute: Respect vor dem Genie. Aber man spricht so viel von gefährlichen Büchern, von solchen, die es gefährlich ist, der Jugend in die Hand zu geben. Aladdin ist ein für die Jugend durchaus nicht ungefährliches Buch, das man dennoch in Dänemark jedem Kind in die Hände gibt. Es ist ein Buch, vortrefflich für Erwachsene; aber es kann Knaben schädlich sein, und es hat grossen Schaden angerichtet. Denn der Mann weiss in der Regel, dass er nicht die grosse Ausnahme ist, aber der Knabe hofft noch darauf, es zu werden, und während er das Gedicht liest, glaubt er, es zu sein. Und dann trinkt er die Vorstellung von einer Welt in sich ein, in der Alles dem Sorglosen gelingt, wenn er es nur wagt, gehörig zu wünschen; von einer Welt, in welcher Schätze gewonnen, Hindernisse beseitigt, das Glück erobert und Triumphe erreicht werden ohne Mühe, ohne Arbeit, ohne Einsicht und ohne Kampf.

In einem Lande, wo das Evangelium der Arbeit niemals mit Kraft gepredigt worden war, hat „Aladdin" das Evangelium des Genies gepredigt, und die Frucht ist die gewesen, dass kaum ein Land in der Welt existirt, wo es so viele eingebildete Genies gibt als in Dänemark. Im Alter zwischen fünfzehn und zwanzig

Jahren glaubt fast jeder arbeitsscheue dänische Jüngling, dass er ein Genie sei. Das ist das Erbtheil aus der Zeit der Romantik.

Aber in der ganzen Geschichte des Volkes während dieses Jahrhunderts hat man — tiefer noch, als schon berührt — die Wirkung spüren können von dem zu Anfang dieses Jahrhunderts geschehenen Untertauchen des Volkes in der Aladdin-Romantik. Die Lampe ist, heisst es ja, das Licht selbst. Sie kommt zum Begünstigten „während er süss und angenehm schlummert". Für das ganze Volk ist jenes Licht das Licht der Freiheit, und das dänische Volk kam, wie Aladdin, im Jahre 1849 schlafend zu seinem Glück, seinem Licht, seiner Freiheit, seiner Verfassung. Wie hütet Aladdin seinen Schatz? Statt ihn unzugänglich, unangreiflich zu bewahren, stellt er ihn einfach, wenn er ausgeht, hinter einer Bildsäule oben im Saale hin. Und so wird die alte Kupferlampe für eine neue umgetauscht. Viel besser hütete das dänische Volk seinen Schatz nicht. Als im Jahre 1866 die Reaction sich nach der Niederlage einschlich und Nureddin für die alte Verfassung eine neue anbot, lieferte das Volk die alte aus. Und Aladdin wird durch den Schaden nicht klüger. Nachdem der grosse Verlust das erste Mal erlitten und ausgeglichen worden und Hindbad, der noch gefährlicher ist als Nureddin, kommt, um Aladdin aufs Neue die Lampe zu rauben, gibt er sie wieder aus seiner Hand, stellt sie auf den Fussboden zwischen sich und ihm und vergisst, stark im Glauben an das Recht, sich im voraus die Macht zu sichern. Das Glück Aladdin's ist besser als sein Verstand — er ist ja die Ausnahme. Aber wahrlich, Aladdin ist ein gefährliches Buch, der Jugend eines Volkes zu übergeben. Denn freiwillig auf die Macht Verzicht zu leisten, die man hat, sich sein Recht zu sichern; nicht rechtzeitig Macht hinter das Recht zu stellen: das ist der schlimmste Leichtsinn, den ein Volk begehen kann.

Aladdin predigt im Anfang das Evangelium des Genies, zum Schlusse das Evangelium des Rechtes. Bekommen die Dänen jemals eine Dichtung von gleich hohem Rang und verwandter typischer Art, so wird sie vielleicht das Evangelium der Arbeit predigen, welches nicht der Ausnahme, sondern Allen gilt, und dann das Evangelium der Macht verkünden, welches darin besteht, dass das Recht nur da ein wirksames, wirkliches Recht ist, wo es hinter sich die Macht gesammelt hat.

4. FRIEDRICH NIETZSCHE.

EINE ABHANDLUNG UEBER ARISTOKRATISCHEN RADICALISMUS.[1]

(1888)

In der Litteratur des gegenwärtigen Deutschlands scheint Friedrich Nietzsche mir der interessanteste Schriftsteller zu sein. Obgleich selbst in seinem Vaterlande wenig gekannt, ist er ein Geist von bedeutendem Rang, der es vollauf verdient, dass man ihn studirt, erörtert, bekämpft und sich aneignet. Unter anderen guten Eigenschaften besitzt er die, Stimmung mitzutheilen und Gedanken in Bewegung zu setzen.

Während achtzehn Jahren hat Nietzsche eine lange Reihe Bücher und Hefte geschrieben. Die meisten dieser Bände bestehen aus Aphorismen, und die meisten und neuesten dieser Sprüche beschäftigen sich mit den moralischen Vorurtheilen. Im Uebrigen aber hat er die verschiedenartigsten Fragen behandelt und über Cultur und Geschichte, Kunst und Frauen, geselliges und einsames Leben, Staat und Gesellschaft, Lebenskampf und Tod seine wechselnden Ansichten geäussert.

---

[1] Der Ausdruck „aristokratischer Radicalismus", dessen Sie sich bedienen, ist sehr gut. Das ist, mit Verlaub gesagt, das gescheuteste Wort, das ich bisher über mich gelesen habe.

Nietzsche (2. December 1887.)

In einem Brief vom 10. April 1888 schrieb Friedrich Nietzsche aus Turin als Antwort auf die Mittheilung, dass in Kopenhagen eine Reihe öffentlicher Vorträge über seine Schriften angekündigt sei:

„Aber, verehrter Herr, was ist das für eine Ueberraschung! Wo haben Sie den Muth hergenommen, von einem *vir obscurissimus* öffentlich reden zu wollen! Denken Sie vielleicht, dass ich im lieben Vaterland bekannt bin? Man behandelt mich daselbst, als ob ich etwas Absonderliches und Absurdes wäre, etwas, das man einstweilen nicht nöthig hat, ernst zu nehmen. Offenbar wittern sie, dass auch ich sie nicht ernst nehme, und wie sollte ich's auch, heute, wo „deutscher Geist" ein contradictio in adjecto geworden ist! —

Anbei folgt eine kleine vita, die erste, die ich geschrieben habe . . . . . .

Vita. Ich bin am 15. Oktober 1844 geboren, auf dem Schlachtfelde von Lützen. Der erste Name, den ich hörte, war der Gustav Adolfs. Meine Vorfahren waren polnische Edelleute (Niëzky); es scheint, dass der Typus gut erhalten ist, trotz dreier deutscher „Mütter". Im Auslande gelte ich gewöhnlich als Pole; noch diesen Winter einzeichnete mich die Fremdenliste Nizza's comme Polonais. Man sagt mir, dass mein Kopf auf Bildern Matejko's vorkomme. Meine Grossmutter gehörte zu dem Willm-Goethe'schen Kreise Weimars; ihr Bruder wurde der Nachfolger Herders in der Stellung des Generalsuperintendenten Weimars. Ich hatte das Glück, Schüler der ehrwürdigen Schulpforta zu sein, aus der so Viele (Klopstock, Fichte, Schlegel, Ranke usw. usw.), die in der deutschen Litteratur in Betracht kommen, hervorgegangen sind. Wir hatten Lehrer, die jeder Universität Ehre gemacht hätten (oder haben —). Ich studirte in Bonn, später in Leipzig; der alte Ritschl, damals der erste Philolog Deutschlands, zeichnete mich fast von Anfang an aus. Ich war mit 22 Jahren Mitarbeiter des

„Litterarischen Centralblattes“ (Zarncke). Die Gründung des philologischen Vereins in Leipzig, der jetzt noch besteht, geht auf mich zurück. Im Winter 1868—69 trug mir die Universität Basel eine Professur an; ich war nocht nicht einmal Doktor. Die Universität Leipzig hat mir die Doktorwürde hinterdrein gegeben, auf eine sehr ehrenvolle Weise, ohne jedwede Prüfung, selbst ohne eine Dissertation. Von Ostern 1869—1879 war ich in Basel; ich hatte nöthig mein deutsches Heimatsrecht aufzugeben, da ich als Offizier (reitender Artillerist) zu oft einberufen und in meinen akademischen Funktionen gestört worden wäre. Ich verstehe mich nicht desto weniger auf zwei Waffen: Säbel und Kanonen — und, vielleicht noch auf eine dritte . . . . Es ging Alles sehr gut in Basel, trotz meiner Jugend; es kam vor, bei Doktorpromotionen namentlich, dass der Examinand älter war als der Examinator. Eine grosse Gunst wurde mir dadurch zu Theil, dass zwischen Jakob Burkhardt und mir eine herzliche Annäherung zu Stande kam, etwas Ungewöhnliches bei diesem sehr einsiedlerischen und abseits lebenden Denker. Eine noch grössere Gunst, dass ich vom Anfang meiner Baseler Existenz an in eine unbeschreiblich nahe Intimität mit Richard und Cosima Wagner gerieth, die damals auf ihrem Landgute Triebschen bei Luzern wie auf einer Insel und wie abgelöst von allen früheren Beziehungen lebten. Wir haben einige Jahre alles Grosse und Kleine gemeinsam gehabt, es gab ein Vertrauen ohne Grenzen. (Sie finden in den gesammelten Schriften Wagners, Band 7, ein „Sendschreiben“ desselben an mich abgedruckt, bei Gelegenheit der „Geburt der Tragödie“.) Von jenen Beziehungen aus habe ich einen grossen Kreis interessanter Menschen (und „Menschinnen“) kennen gelernt, im Grunde fast Alles, was zwischen Paris und Petersburg wächst. Gegen 1876 verschlimmerte sich meine Gesundheit. Ich brachte damals einen Winter in Sorrent zu, und meine alte Freundin,

die Baronin Meysenburg („Memoiren einer Idealistin") und dem sympathischen Dr. Rée. Es wurde nicht besser. Ein äusserst schmerzhaftes und zähes Kopfleiden stellte sich heraus, das alle meine Kräfte erschöpfte. Es steigerte sich in langen Jahren bis zu einem Höhepunkt habitueller Schmerzhaftigkeit, so dass das Jahr damals für mich 200 Schmerzestage hatte. Das Uebel muss ganz und gar lokale Ursachen gehabt haben, und fehlt jedwede neuropathologische Grundlage. Ich habe nie ein Symptom von geistiger Störung gehabt; selbst kein Fieber, keine Ohnmacht. Mein Puls war damals so langsam wie der des ersten Napoleons (= 60). Meine Specialität war, den extremen Schmerz *cru, vert* mit vollkommener Klarheit zwei bis drei Tage hintereinander auszuhalten, unter fortdauerndem Schleim-Erbrechen. Man hat das Gerücht verbreitet, als ob ich im Irrenhaus gewesen sei (und gar darin gestorben sei). Nichts ist irrthümlicher. Mein Geist wurde sogar in dieser fürchterlichen Zeit erst reif: Zeugniss die „Morgenröthe", die ich in einem Winter von unglaublichem Elend in Genua, abseits von Aerzten, Freunden und Verwandten, geschrieben habe. Das Buch ist eine Art „Dynamometer" für mich: ich habe es mit einem Minimum von Kraft und Gesundheit verfasst. Von 1882 an ging es, sehr langsam freilich, wieder aufwärts: Die Krisis schien überwunden (— mein Vater ist sehr jung gestorben, exakt in dem Lebensjahr, in dem ich selbst dem Tode am nächsten war). Ich habe auch heute noch eine extreme Vorsicht nöthig; ein Paar Bedingungen klimatischer und meteorologischer Art sind unerlässlich. Es ist nicht Wahl sondern Zwang, dass ich die Sommer im Oberengadin, die Winter an der Riviera zubringe . . . . Zuletzt hat mir die Krankheit den allergrössten Nutzen gebracht: sie hat mich herausgelöst, sie hat mir den Muth zu mir selbst zurückgegeben . . . . Auch bin ich, meinen Instinkten nach, ein tapferes Thier, selbst ein militärisches. Der lange

Widerstand hat meinen Stolz ein wenig exasperirt. — Ob ich ein Philosoph bin? — Aber was liegt daran!..."

In den Jahren 1887 und 1888 war die Productivität Nietzsche's erstaunlich. In ihnen wurden hervorragende Arbeiten von sehr verschiedener Art herausgegeben und ein ganze Reihe neuer Werke vorbereitet. Dann erfolgte, gegen Schluss dieses Jahres, vielleicht als Folge von Ueberanstrengung, ein heftiger Krankheitsanfall, von dem Nietzsche noch nicht genesen ist.

Als Denker ist er von Schopenhauer ausgegangen; er ist in seinen ersten Schriften geradezu sein Schüler. Aber da er nach mehrjährigem Schweigen, während dessen er seine erste geistige Krise durchlebt, wieder auftritt, ist er von jedem Schülerverhältniss befreit. Er macht nun eine so starke und rasche Entwicklung durch — weniger im Gedankenleben selbst, als im Muth, seine Gedanken auszusprechen — dass Schrift auf Schrift ein neues Stadium bezeichnet, bis er nach und nach sich auf eine einzige Grundfrage concentrirt, der Frage nach den moralischen Werthen. Er hatte schon in seinen ersten Anfängen als Denker und Schriftsteller David Strauss gegenüber wider jede moralische Ausdeutung vom Wesen des Alls protestirt und unserer Moral ihren Platz in der Welt der Erscheinungen angewiesen, „bald als Schein und Fehlgriff, bald als Zurechtlegung und Kunst". Und seine litterarische Thätigkeit hat bisher ihre Höhe in einer Untersuchung vom Entstehen der Moralbegriffe erreicht, wie es seine Hoffnung und Absicht war, eine durchgeführte Kritik der moralischen Werthe, eine Untersuchung des Werths dieser (als gegeben betrachteten) Werthe zu liefern. Das erste Buch seines Werkes „Umwerthung aller Werthe" war fertig, als er krank wurde.[1]

[1] Nietzsche's Schriften sind folgende: Unzeitgemässe Betrachtungen, I—IV. — Die Geburt der Tragödie, oder Griechenthum und Pessimismus. — Menschliches, Allzumenschliches, I und II. — Morgen-

I.

Nietzsche wurde zum ersten Male oft genannt, wenn auch nicht viel gerühmt, wegen einer bissigen, jugendlichen Streitschrift gegen David Strauss, von dessen Buch „Der alte und der neue Glaube" hervorgerufen. Nicht gegen den ersten kriegerischen Abschnitt des Werks, sondern gegen den ergänzenden, aufbauenden Theil desselben ist hier ein in seinem Tone pietätloser Angriff gerichtet. Dieser Angriff galt jedoch weniger der letzten Kraftanstrengung des einst so grossen Kritikers als jener Mittelmässigkeit, für welche dieses sein letztes Wort als das letzte Wort der Bildung überhaupt dastand.

Es war anderthalb Jahre nach dem Abschluss des deutsch-französischen Krieges. Der stürmische Siegesjubel war noch nicht verstummt. Niemals waren die Wogen des deutschen Selbstgefühls so hoch gegangen. Nach der allgemeinen Auffassung in Deutschland und den mit Deutschland befreundeten Ländern waren es nicht die deutschen Heere allein, welche die französischen geschlagen hatten, sondern die deutsche Cultur habe die französische besiegt. Da erhob sich diese Stimme und sagte:

Gesetzt hier hätten wirklich zwei Culturen mit einander gekämpft, so wäre das noch kein Grund, die siegende Cultur zu bekränzen; man müsste erst wissen, was die unterliegende werth war; ist ihr Werth sehr gering gewesen — und das sagt man ja von der französischen — so war die Ehre nicht gross. Aber es kann

---

röthe, Gedanken über die moralischen Vorurtheile. — Die fröhliche Wissenschaft (La gaya scienza). — Jenseits von Gut und Böse. — Zur Genealogie der Moral. — Also sprach Zarathustra, I—IV. — Der Fall Wagner, ein Musikantenproblem. — Götzendämmerung, oder wie man mit dem Hammer philosophirt.

in diesem Fall überhaupt nicht die Rede von einem Sieg der deutschen Cultur sein, theils weil die französische noch besteht, theils weil die Deutschen jetzt wie früher noch von ihr abhängig sind. Es war Kriegszucht, natürliche Tapferkeit, Ausdauer, die Ueberlegenheit der Führer, der Gehorsam der Geführten, „kurz Elemente, die nichts mit der Cultur zu thun haben", was Deutschland zum Sieg verhalf. Und schliesslich hat die deutsche Cultur besonders aus dem guten Grunde nicht gesiegt, weil in Deutschland der reine Begriff von Cultur verloren gegangen ist.

Es war erst ein Jahr her, dass Nietzsche selbst die grössten Erwartungen an die Zukunft Deutschlands geknüpft, auf dessen nahe bevorstehende Befreiung vom Gängelband der romanischen Civilisation gehofft und die günstigsten Weissagungen aus der deutschen Musik herausgehört hatte.[1] Der geistige Verfall, der ihm von der Aufrichtung des Reiches unzweifelhaft zu beginnen schien, veranlasste ihn jetzt, der herrschenden Volksstimmung mit rücksichtslosem Trotz zu begegnen.

Er behauptet, dass Cultur sich zuerst und vor Allem als künstlerische Stileinheit durch alle Lebensäusserungen eines Volkes offenbare. Viel gelernt zu haben und viel zu wissen dagegen, ist, wie er zeigt, weder ein nothwendiges Mittel zur Cultur noch ein Zeichen von Cultur; beides kann vortrefflich mit Barbarei zusammengehen, das heisst, mit Stillosigkeit, oder mit einem bunten Mischmasch von Stilarten. Und seine einfache Behauptung ist: mit einer Cultur, die aus Mischmasch besteht, kann man keinen Feind bezwingen, am wenigsten einen Feind wie die Franzosen, die lange eine wirkliche, fruchtbare Cultur besessen, man lege ihr nun grösseren oder geringeren Werth bei.

[1] Die Geburt der Tragödie, S. 112 ff.

Er beruft sich auf ein Wort Goethe's an Eckermann: „Wir Deutschen sind von gestern. Wir haben zwar seit einem Jahrhundert ganz tüchtig cultivirt, allein es können noch ein paar Jahrhunderte hingehen, ehe bei unseren Landsleuten so viel Geist und höhere Cultur eindringe und allgemein werde, dass man von ihnen wird sagen können, es sei lange her, dass sie Barbaren gewesen."

Für Nietzsche decken, wie man sieht, die Begriffe Cultur und einheitliche Cultur einander. Um einheitlich zu sein, muss eine Cultur ein gewisses Alter erreicht haben und in ihrer Eigenthümlichkeit so stark geworden sein, dass sie alle Lebensformen durchdrungen hat. Einheitliche Cultur ist aber natürlicherweise nicht dasselbe, wie eingeborene Cultur. Eine einheitliche Cultur hatte das alte Hellas, aber sie war die Frucht ägyptischer und asiatischer Einflüsse; eine einheitliche Cultur hatte das alte Island, obgleich ihre Blüthe gerade durch den lebendigen Verkehr mit Europa herbeigeführt ward; eine einheitliche Cultur hatte Italien unter der Renaissance, England im sechzehnten, Frankreich im siebzehnten und achtzehnten Jahrhundert, obgleich Italien seine Cultur aus griechischen, römischen und spanischen Eindrücken aufbaute, Frankreich die seinige aus antiken, keltischen, spanischen und italienischen Elementen und obgleich die Engländer vor allen ein Mischvolk sind. Es ist zwar nur anderthalb Jahrhunderte her, seit die Deutschen anfingen, sich von der französischen Cultur freizumachen, und kaum mehr als hundert Jahre, seit sie der Schule der Franzosen entrannen, deren Einwirkung gleichwohl noch heutzutage zu spüren ist; aber doch wird Niemand die Existenz einer deutschen Cultur leugnen können, wenn sie auch verhältnissmässig jung und im Werden ist. Ebensowenig wird der, welcher Sinn für die Uebereinstimmung zwischen deutscher Musik und deutscher Philosophie, Gehör für die Uebereinstimmung zwischen

deutscher Musik und deutscher lyrischer Poesie, Auge für die Vorzüge und Mängel der deutschen bildenden Kunst hat, die Ergebniss Eines in dem ganzen deutschen Gedanken- und Gefühlsleben erscheinenden Grundhanges sind, geneigt sein, Deutschland von vornherein einheitliche Cultur abzusprechen. Bedenklicher wird das Verhältniss für solche kleineren Länder, wo die Abhängigkeit vom Ausland nicht selten Abhängigkeit in zweiter Potenz ist.

Für Nietzsche ist indessen dieser Punkt der verhältnissmässig unwichtigere. Er ist überzeugt, dass die Stunde der nationalen Culturen bald schlagen wird, da die Zeit, wo überhaupt nur noch von einer europäischen oder europäisch-amerikanischen Cultur geredet werden könne, nicht mehr fern sei. Er geht von der Thatsache aus, dass die entwickelten Menschen aller Länder sich bereits jetzt als Europäer, als Landsleute, ja, als Bundesgenossen fühlen, und von dem Glauben aus, dass schon das nächste Jahrhundert den Krieg um die Herrschaft über die Erde bringen werde.

Wenn dann aus dem Resultat dieses Krieges ein biegender, brechender Sturmwind über alle nationalen Eitelkeiten hinfährt, worauf wird es dann ankommen?

Es gilt dann, meint Nietzsche, ganz in Uebereinstimmung mit den hervorragendsten Franzosen unserer Zeit, ob es bis dahin gelungen sein wird, eine Rasse hervorragender Geister, welche die centrale Macht ergreifen können, aufzuzüchten und zu erziehen.

Das Grundunglück ist daher nicht, dass ein Land noch keine echte, einheitliche und durchgeführte Cultur habe, sondern, dass man sich für gebildet halte. Und den Blick auf Deutschland gerichtet, fragt Nietzsche, wie es zugegangen ist, dass ein so ungeheurer Gegensatz wie der zwischen dem Mangel an wahrer Cultur und dem selbstzufriedenen Glauben, gerade die einzig wahre zu besitzen, entstehen konnte, und er findet die Antwort

in dem Umstande, dass eine Classe Menschen zur Macht gekommen ist, die kein früheres Jahrhundert gekannt hat und die er (1873) auf den Namen *Bildungsphilister* tauft.

Der Bildungsphilister hält seine unpersönliche Bildung für die eigentliche Cultur; wenn er davon hat reden hören, Cultur setze ein einheitliches Geistesgepräge voraus, so bestärkt ihn das in seiner guten Meinung von sich selbst, da er überall Gebildete von seiner Art findet uud da Schulen, Hochschulen und Kunstanstalten nach seinen Bedürfnissen und einem seiner Bildung entsprechenden Muster eingerichtet sind. Da er sozusagen überall denselben stillschweigenden Convenienzen hinsichtlich Religion, Moral und Litteratur, hinsichtlich Ehe, Familie, Gemeinde und Staat begegnet, so scheint ihm bewiesen, diese imponirende Gleichartigkeit sei Cultur. Er ahnt nicht, dass diese wohlgeordnete und wohlzusammenhängende Philisterei, die an Schreibtischen und auf Ehrenplätzen sitzt, keineswegs deswegen Cultur geworden ist, weil ein Zusammenwirken zwischen ihren Organen stattfindet. Sie ist, sagt Nietzsche, nicht einmal schlechte Cultur; sie ist eine nach Vermögen solid verschanzte Barbarei, nur ganz ohne die Frische und wilde Kraft des ursprünglichen Barbarenthums; und er hat viele malende Ausdrücke, um das Bildungsphilisterium als den Morast zu schildern, in dem alle Müdigkeit stecken bleibt und in dessen giftigem Nebel alles Streben dahinsiecht.

In die Gesellschaft der Bildungsphilister werden wir in der Regel Alle hineingeboren, und in ihr wachsen wir auf. Sie empfängt uns mit herrschenden Meinungen, die wir unbewusst annehmen, und selbst wenn die Meinungen getheilt sind, so sind sie doch bloss in Parteimeinungen — in öffentliche Meinungen — getheilt.

Ein Aphorismus von Nietzsche lautet: „Was sind öffentliche Meinungen? Es sind private Faulheiten.“ Der Satz ist nicht unbedingt wahr. Es gibt einzelne Fälle, wo die öffentliche Meinung etwas werth sein kann. John

Morley hat ein gutes Buch darüber geschrieben. In gewissen sehr unzweifelhaften Fällen, wo Treu und Glauben gebrochen worden, und bei gewissen grob-niederträchtigen Kränkungen des Menschenrechts kann die öffentliche Meinung ein seltenes Mal sich wie eine Macht erheben, die es verdient, dass man ihr folgt. Sonst ist sie in der Regel ein Fabrikat, das im Dienst des Bildungsphilisteriums hergestellt wird.

Bei ihrem Eintreten ins Leben begegnet die Jugend also verschiedenen etwas mehr oder weniger philiströsen Gruppenmeinungen. Je mehr der Einzelne zu einem wirklichen Menschen veranlagt ist, desto mehr Widerstand leistet er dagegen, mit der Herde zu gehen. Aber selbst wenn eine innere Stimme zu ihm sagt: Bleibe dir selbst treu! Sei du selbst! so hört er mit Missmuth diesen Zuruf. Hat er ein Selbst? er weiss es nicht; er kennt sich noch nicht.

Er sieht sich nach einem Lehrer um, einem Erzieher, Einem, der ihn nicht etwas Fremdes, sondern er selbst, dieser Einzelne, zu werden, lehren will.

Es gab in Dänemark einen grossen Mann, der mit eindringlicher Kraft die Zumuthung an seine Zeitgenossen richtete, sie sollten *Einzelne* werden. Aber die Aufforderung war von Seiten Sören Kierkegaard's nicht so unbedingt gemeint, wie sie ausgesprochen wurde. Denn das Ziel war gegeben. Sie sollten Einzelne werden, nicht um sich zu freien Persönlichkeiten zu entwickeln, sondern um auf diesem Wege wahre Christen zu werden. Sie wurden nur anscheinend frei gestellt, über ihnen schwebte ein: Du sollst glauben! und ein: Du sollst gehorchen! Sie hatten auch als Einzelne eine Schlinge um den Hals, und an der anderen Seite des Engpasses der Einzelheit, durch den die Herde getrieben wurde, wartete wieder die Herde: Ein Hirt, Eine Herde.[1]

[1] Sören Kierkegaard. Ein literarisches Charakterbild von Georg Brandes. Leipzig 1879.

Es ist nicht, um seine Persönlichkeit sofort wieder aufzugeben, dass der Jüngling unserer Tage danach strebt, er selbst zu werden und einen Erzieher sucht. Er will sich kein Dogma vorspiegeln lassen, in dem er wieder landen soll. Und er fühlt mit Unruhe, dass er mit Satzungen angefüllt ist. Wie sich selbst in sich selber finden, wie sich selbst aus sich selber ausgraben? Dazu sollte der Erzieher ihm helfen. Ein Erzieher kann nur ein Befreier sein.

Einen solchen befreienden Erzieher suchte Nietzsche als Jüngling und fand ihn in Schopenhauer. Einen solchen findet Jeder, der danach sucht, in der Persönlichkeit, die in seiner Entwicklungszeit am tiefsten befreiend auf ihn wirkt. Nietzsche sagt: nachdem er die erste Seite von Schopenhauer gelesen, wusste er, dass er jede Seite von ihm lesen und auf jedes Wort Acht geben würde, selbst auf die Irrthümer, die bei diesem Schriftsteller ihm begegnen könnten. Jeder geistig Strebende wird Männer nennen können, die er auf diese Weise gelesen.

Allerdings blieb für Nietzsche, wie im Allgemeinen für jeden Strebenden, noch ein Schritt übrig — sich von dem Befreier zu befreien. Wir finden in seinen ältesten Schriften gewisse Schopenhauer'sche Lieblingsausdrücke, die später nicht mehr bei ihm vorkommen. Aber die Befreiung ist hier eine ruhige Entwicklung zur Selbständigkeit, während welcher die tiefe Dankbarkeit sich erhält, nicht wie im Verhältniss zu Wagner ein gewaltsamer Umschlag, der ihn veranlasst, *den* Werken allen Werth abzusprechen, die ihm früher die werthvollsten von allen gewesen.

Er rühmt an Schopenhauer seine hohe Ehrlichkeit, neben die er nur diejenige Montaigne's stellen kann, seine Klarheit, seine Beständigkeit, sein reinliches Verhältniss zu Gesellschaft, Staat und Staatsreligion. Bei Schopenhauer nie eine Einräumung, nie ein Liebäugeln.

Und Nietzsche erstaunt über den Umstand, dass

Schopenhauer überhaupt das Leben in Deutschland aushielt. Ein neuerer Engländer hat gesagt: „Shelley hätte nicht in England leben können, und eine Rasse von Shelley's würde dort unmöglich sein!“ Diese Art Geister werden geistig gebrochen, dann schwermüthig, zuletzt krank oder irrsinnig. Die Gesellschaft der Bildungsphilister macht den ungewöhnlichen Menschen das Leben sauer. Beispiele finden sich massenhaft in der Litteratur aller Länder, und die Gegenprobe lässt sich beständig machen. Man braucht nur an die zahlreichen Talente zu denken, die früher oder später um Pardon gebeten und, um zu existiren, dem Philisterium Einräumungen gemacht haben. Aber selbst an den Stärksten verräth der unnütz aufreibende Kampf sich in Zügen und Runzeln. Nietzsche citirt das Wort eines geübten Diplomaten, der Goethe nur oberflächlich gesehen und gesprochen: „Voilà un homme qui a eu de grands chagrins,“ und Goethe's Zusatz, als er es seinen Freunden erzählt: „Wenn sich nun in unseren Gesichtszügen die Spur überstandenen Leidens, durchgeführter Thätigkeit nicht auslöschen lässt, so ist es kein Wunder, wenn Alles, was von uns und unserem Bestreben übrig bleibt, dieselben Spuren trägt.“ Und das ist Goethe, commentirt Nietzsche, auf den unsere Bildungsphilister als auf den glücklichsten Deutschen hinzeigen.

Schopenhauer war bekanntlich bis in seine letzten Lebensjahre ein ganz einsamer Mann. Keiner verstand ihn, keiner las ihn. Der grösste Theil der ersten Auflage seines Werks: „Die Welt als Wille und Vorstellung“ musste als Maculatur verkauft werden. Das Buch erschien 1819 und blieb dreissig Jahre lang unbeachtet. Noch 1837 ist Schopenhauer's Persönlichkeit in Dänemark so wenig bekannt, dass Poul Möller, ein dänischer Dichter und Denker, der ihn früh gelesen hatte, ihn für einen Professor in Berlin hält, und 1841 widerfährt der „Gesellschaft der Wissenschaften“ in Kopenhagen das

bekannte Unglück, dass sie ihm ihren Preis für eine seiner berühmtesten Arbeiten verweigert.

In unseren Tagen ist die Taine'sche Anschauung stark verbreitet worden, dass der grosse Mann ganz und gar durch das Zeitalter bestimmt wird, dessen Kind er ist, es unbewusst zusammenfasst und ihm mit Bewusstsein Ausdruck zu geben bestrebt ist. Aber obgleich der grosse Mann selbstverständlich nicht ausserhalb des Gangs der Geschichte sich bewegt und immer auf Vorgängern fusst, so keimt eine Idee doch stets in einem Einzelnen, oder in einigen Einzelnen auf, und diese Einzelne sind nicht zerstreute Punkte in der niedrigstehenden Menge, sondern Hochbegabte, welche die Menge an sich ziehen und nicht von ihr gezogen werden. Das, was man den Zeitgeist nennt, entsteht zuerst in ganz wenigen Gehirnen.

Nietzsche, der von Anfang an, wohl meist durch Schopenhauer's Einwirkung, stark von dem Satz erfüllt war, der grosse Mann sei nicht das Kind, sondern das Stiefkind der Zeit, fordert von dem hervorragenden Erzieher, dass er die Jungen gegen die Zeit erziehe — eine, so im Allgemeinen formulirt, recht ungereimte Forderung, aber für ihren Urheber sehr bezeichnend.

Es scheint ihm, dass die neuere Zeit besonders drei Menschentypen nach einander zur Nachahmung und Nachfolge hervorgebracht hat. Zuerst den Menschen *Rousseau*'s, den Titanen, der, von den höheren Kasten gedrückt und gebunden, sich erhebt und in seiner Noth die heilige Natur anruft. Dann den *Goethe*'schen Menschen. Nicht Werther und die verwandten revolutionären Gestalten, die noch von Rousseau abstammen, nicht die ursprüngliche Faustfigur, sondern Faust, wie er sich nach und nach entwickelt. Er ist kein Weltbefreier, sondern ein Weltbeschauer. Er ist nicht der wirkende Mensch. Nietzsche erinnert an Jarno's Wort gegen Wilhelm Meister: „Sie sind verdriesslich und bitter, das ist recht schön und

gut. Wenn Sie nur erst einmal recht böse werden, wird es noch besser sein."

Einmal recht zornig zu werden, damit es besser werde, dazu will nach der Meinung des dreissigjährigen Nietzsche der *Schopenhauer*'sche Mensch aufmuntern. Dieser Mensch nimmt freiwillig das Leiden auf sich, die Wahrheit zu sagen. Sein Grundgedanke ist der: Ein glückliches Leben ist unmöglich; das Höchste, was der Mensch erreichen kann, ist ein heroisches Leben, d. h. ein Leben, in dem unter den grössten Schwierigkeiten für Etwas gekämpft wird, was auf die eine oder andere Weise Allen zu Gute kommt. Zu dem wahrhaft Menschlichen heben nur die wahren Menschen uns empor, die, welche durch einen Sprung der Natur geworden zu sein scheinen, die Denker und Entdecker, die Künstler und Hervorbringer und die, welche mehr durch ihr Wesen wirken, als durch ihr Thun: die Edlen, die im grossen Stil Guten, Die, in denen der Genius des Guten wirkt.

Diese Menschen sind das Ziel der Geschichte.

Nietzsche formulirt den Satz: „Die Menschheit soll fortwährend daran arbeiten, einzelne grosse Menschen zu erzeugen — und dies und nichts Anderes sonst ist ihre Aufgabe." [1] Das ist dieselbe Formel, zu der mehrere aristokratische Geister der Gegenwart gelangt sind. So heisst es bei Renan fast gleichlautend: „In Summa ist der Zweck der Menschheit die Erzeugung grosser Menschen .... nichts als grosse Menschen; die Rettung wird durch grosse Menschen kommen." [2] Und man sieht aus Flaubert's Briefen an George Sand, wie überzeugt auch er davon war. Er sagt z. B. „Das einzige Vernünftige ist und bleibt eine Regierung von Mandarinen, vorausgesetzt, dass die Mandarinen etwas können, oder

[1] Unzeitgemässe Betrachtungen. Drittes Stück, S. 60.

[2] Renan, Dialogues et fragments philosophiques, S. 103.

richtiger, dass sie viel können . . . . Es hat wenig zu bedeuten, ob einige Bauern mehr oder weniger lesen können und ihren Pastor nicht hören, aber es ist unendlich wichtig, dass Menschen wie Renan und Littré leben können und gehört werden. Unsere Rettung liegt jetzt in einer wirklichen Aristokratie."[1] Sowohl Renan wie Flaubert würden Nietzsche's Grundidee unterschreiben, dass ein Volk der Umweg ist, den die Natur macht, um ein Dutzend grosser Männer hervorzubringen.

Aber obgleich es diesem Grundgedanken nicht an Fürsprechern fehlt, soll damit nicht gesagt werden, dass er in der europäischen Philosophie der herrschende ist. In Deutschland denkt z. B. Eduard von Hartmann sehr verschieden über das Ziel der Geschichte. Ihm kommt es unzweifelhaft vor, dass die Geschichte, oder, mit einem grösseren Wort, der Weltprozess ein Ziel haben müsse und dass dieses Ziel nur negativ sein könne, da ein goldenes Zeitalter in seinen Augen nur ein dummes Hirngespinst ist. Daher seine Phantasien über einen, von den höchstbegabten Menschen freiwillig herbeigeführten Weltuntergang. Und im Zusammenhang damit steht seine Lehre, dass die Menschheit nun in das Mannesalter eingetreten zu sein scheine, also über die Entwicklungsstufe hinaus sei, wo Genies nothwendig waren.

Diesem Gedanken gegenüber vom Weltprozess, dessen Ziel Vernichtung und Erlösung ist, Erlösung der leidenden Gottheit vom Dasein, erscheint Nietzsche relativ nüchtern mit seinem einfachen Glauben, dass das Ziel der Menschheit kein in das Unendliche hinausgeschobenes sei, sondern in ihren höchsten Exemplaren liegen müsse. Er lässt freilich dabei die Hauptfrage offen, ob denn diese grössten Menschen nicht wiederum Ziele haben, und zwar solche, die sich nicht auf ihre Selbsterhaltung beschränken.

[1] **Flaubert**, Lettres à George Sand, S. 139 ff.

Hiermit hat Nietzsche indessen die schliessliche Beantwortung seiner Frage: Was ist Cultur? erreicht. Denn auf jenem Verhältniss beruhen der Grundgedanke der Cultur und die Pflichten, die sie auferlegt. Sie erlegt mir die Pflicht auf, mich selbstthätig in ein Verhältniss zu den grossen Menschenidealen zu setzen. Ihr Grundgedanke ist der: sie weist jedem Einzelnen, der für sie arbeiten und an ihr theilnehmen will, die Aufgabe zu: in sich und ausser sich auf die Erzeugung des Denkers und Künstlers, des wahrheits- und schönheitsliebenden Menschen, der reinen und guten Persönlichkeit und damit auf die Vollendung der Natur hinzuarbeiten, also nach dem Ziel hin: vollendete Natur.

Wann herrscht Culturzustand? Wenn die Menschen einer Gesellschaft beständig darauf hinarbeiten, die Existenz grosser Menschen zu fördern. Aus diesem höchsten Ziel folgen alle anderen. Und welcher Zustand ist am weitesten vom Culturzustand entfernt? Der, in welchem die Menschen instinctiv und mit vereinten Kräften das Aufkommen grosser Menschen erschweren, indem sie theils das Aufackern des Erdbodens verhindern, der erforderlich ist, damit das Geniale emporwachsen kann, theils hartnäckig alles Geniale bekämpfen, das sich unter ihnen erhebt. Ein solcher Zustand ist weiter von Cultur entfernt, als die reine Barbarei.

Aber gibt es einen solchen? wird vielleicht der Eine oder Andere fragen. Die meisten kleineren Völker können sich die Antwort aus der Geschichte ihres Vaterlandes herauslesen. Man wird da, in dem Grade, wie die „Bildung" steigt, das Bildungsklima sich verbreiten sehen, in dem das Genie nicht gedeihen kann. Und das ist um so bedenklicher, da, wie es scheint, in den modernen Zeiten und unter den Rassen, die jetzt die Macht über die Erde unter sich getheilt haben, Staatsverbände von ein paar, oder einigen paar Millionen Menschen selten zahlreich genug sind, um Geister vom allerersten Rang hervor-

zubringen. Es scheint, als würden die Genies erst aus dreissig oder vierzig Millionen herausdestillirt. Um so mehr Grund für die kleineren Genossenschaften, aus allen Kräften Cultur zu fördern.

Man ist in neuerer Zeit mit dem Gedanken vertraut, das Ziel, auf das es hinzuarbeiten gelte, sei das Glück: das Glück Aller, oder doch der Meisten. Worin das Glück besteht, wird seltener erwogen, und doch lässt die Frage sich nicht abweisen, ob nicht ein Jahr, ein Tag, eine Stunde im Paradiese mehr Glück enthält, als ein Leben in der Ofenecke. Aber gleichviel: So vertraut man auch mit dem Gedanken ist, einem ganzen Land, einer Menschenmenge Opfer zu bringen, so unsinnig scheint es, dass ein Mensch um einzelner anderer Menschen willen da sein sollte, oder die Pflicht haben könnte, ihnen sein Leben zu weihen um damit die Cultur zu fördern. Vielleicht lässt jedoch jenes grösstmögliche Glück, welches es der Bentham-Mill'schen Moral zufolge der grösstmöglichen Zahl zu sichern gilt, sich überhaupt nur von den einzelnen grossen Persönlichkeiten erlangen. Vielleicht muss auf die Culturfrage, wie das einzelne Menschenleben den höchsten Werth und die grösste Bedeutung erhalte, die Antwort lauten: dadurch, dass es zum Vortheil der seltensten und werthvollsten Exemplare des Menschengeschlechts gelebt wird. Vielleicht richtet der Einzelne auch so am meisten dafür aus, dass das Leben der Meisten werthvoller werde.

In unseren Tagen bedeutet eine sogenannte Culturinstitution nur zu oft eine Einrichtung, kraft welcher die Gebildeten, in geschlossener Reihe vorgehend, alle Einsamen und Widerspenstigen, deren Streben auf höhere Ziele gerichtet ist, zur Seite drängen. Auch den Gelehrten fehlt daher in der Regel jeder Sinn für den werdenden Genius und jedes Gefühl für den Werth des gleichzeitigen und strebenden Genies. Darum haben, trotz des unbestreitbaren und rastlosen Fortschrittes auf allen

technischen und fachwissenschaftlichen Gebieten, die Bedingungen für die Entstehung des Grossen sich so wenig verbessert, dass der Widerwille gegen das Geniale eher zu- als abgenommen hat.

Vom Staate können die hervorragenden Individuen nicht viel erwarten. Er nützt ihnen selten, wenn er sie in seinen Dienst nimmt; er nützt ihnen mit Sicherheit nur, wenn er ihnen volle Unabhängigkeit schenkt. Nur wirkliche Cultur kann verhindern, dass sie zu frühe müde oder erschöpft werden, und sie vor dem aufreibenden Kampf mit dem Bildungsphilisterium bewahren.

Nietzsche's Werth beruht darauf, dass er der Träger einer solchen, wirklichen Cultur ist: ein Geist, der, selbst unabhängig, Unabhängigkeit mittheilt und der für Andere jene befreiende Macht werden kann, die Schopenhauer in seiner Jugend für ihn wurde.

II.

Vier von Nietzsche's Jugendschriften führen den gemeinsamen Titel: „Unzeitgemässe Betrachtungen", ein Titel, der bezeichnend ist für seinen früh gefassten Vorsatz, gegen den Strom zu gehen.

Eins der Gebiete, auf dem er sich gegen den Zeitgeist in Deutschland gekehrt hat, ist das der Erziehung, indem er auf unbändige Art die umfassende historische Erziehung, auf die Deutschland stolz ist und die man in der Regel überall als wünschenswerth betrachtet, gänzlich verurtheilt hat.

Sein Grundgedanke ist der: Was das Geschlecht frei zu athmen und kühn zu wollen verhindert, ist die allzu lange Vorzeit, die es hinter sich, wie eine Kugel am Bein, herschleppt. Er meint, die historische Erziehung verhindere das Geschlecht sowohl daran zu handeln wie zu geniessen, da Der, welcher sich nicht im

Augenblick ganz sammeln und in ihm leben kann, weder selbst Glück zu fühlen noch etwas auszurichten vermag, das Andere glücklich macht. Ohne die Fähigkeit, unhistorisch zu empfinden, kein Glück. Und ebenso gehört zu allem Handeln Vergessen, oder richtiger Nichtwissen des Vergangenen. Das Vergessen, das Unhistorische ist wie die einhüllende Luft, der Dunstkreis, in dem allein Leben entstehen kann. Man denke, um das zu verstehen, sagt Nietzsche, an einen Jüngling, der von Leidenschaft für ein Weib, oder an einen Mann, der von Leidenschaft für eine Aufgabe ergriffen wird. Für beide existirt, was hinter ihnen liegt, nicht mehr, und doch ist dieser Zustand, der völlig unhistorische, derjenige, in dem jede Handlung, jede Grossthat ersonnen und vollbracht wird. Dem analog aber gibt es, wie Nietzsche meint, einen gewissen Grad historischen Wissens, der vernichtend für die menschliche Thatkraft und verderblich für die schöpferische Kraft eines Volkes ist.

Man hört den gelehrten Philologen, dessen Beobachtungen meist auf deutsche Gelehrte und Künstler gerichtet gewesen, aus diesem Raisonnement heraus. Denn dass der deutsche Kaufmannsstand oder Bauernstand, das deutsche Militär oder die deutschen Industriellen unter einem Uebermass von historischer Bildung leiden sollten, wäre es ungereimt anzunehmen. Indessen dürfte selbst für deutsche Dichter, Forscher und Künstler das Uebel, worauf hier hingewiesen wird, von der Art sein, dass ihm nicht durch blosse Abschaffung des historischen Unterrichts beizukommen ist. Die, deren Schaffenstrieb durch das historische Wissen gehemmt und getödtet werden kann, waren sicher von vornherein so ohnmächtig und thatunkräftig, dass die Welt durch ihre Erzeugnisse nicht bereichert worden wäre. Und was da lähmt, ist ja ausserdem nicht so sehr die ungleichartige Masse von todten historischen Kenntnissen (über Regierungshandlungen, politische Schachzüge, Kriegsthaten,

künstlerische Stilarten u. s. w.), wie die Bekanntschaft mit einzelnen grossen Geistern der Vergangenheit, mit deren Thaten verglichen Alles, was der Mensch noch leisten kann, von so verschwindender Bedeutung zu sein scheint, dass es gleichgültig wird, ob seine Arbeit zur Welt komme oder nicht. Goethe allein kann einen beginnenden deutschen Dichter zur Verzweiflung bringen. Aber ein Heldenverehrer wie Nietzsche kann folgerichtig die Bekanntschaft mit den Grössten nicht verringert wünschen.

Der Mangel an künstlerischem Muth und geistiger Kühnheit hat tiefer liegende Ursachen, unter ihnen vor Allem das Zerbröckeln der Persönlichkeit, das die moderne Gesellschaftsordnung mit sich führt. Starke Menschen vertragen eine grosse Summe Geschichte ohne zum Leben ungeeignet zu werden.

Was indessen interessant und für Nietzsche's geistigen Standpunkt bezeichnend ist, das sind seine Untersuchungen darüber, in welchem Grade das Leben überhaupt für die Geschichte Gebrauch hat. Die Geschichte gehört nach seiner Auffassung dem, der einen grossen Kampf kämpft und Vorbilder, Lehrer, Tröster nöthig hat, die er unter seinen Zeitgenossen nicht findet. Ohne die Geschichte würde der Höhenzug von grossen Augenblicken grosser Menschen, der sich durch die Jahrtausende erstreckt, nicht lebendig und klar vor mir stehen können. Einer, der sieht, dass ungefähr kaum hundert Menschen die Cultur der Renaissance herbeiführten, wird z. B. zu der Ueberzeugung gelangen können, dass hundert produktive Menschen, in einem neuen Geist erzogen, dem Bildungsphilisterium ein Ende machen könnten. Verderblich dagegen kann die Geschichte wirken in der Hand unfruchtbarer Menschen. Man jagt z. B. die jungen Künstler in die Galerien hinein, anstatt in die Natur hinaus, sendet sie mit noch unbefestigtem Sinn in Kunststädte, wo sie den Muth verlieren. Und in allen

ihren Formen kann, seiner Ansicht nach, die Geschichte zum Leben untauglich machen: als *monumentale*, indem sie den Irrthum hervorruft, dass es bestimmte, immer wiederkehrende Constellationen gäbe, so dass, was einmal möglich war, jetzt unter ganz veränderten Umständen wieder möglich sei; als *antiquarische*, durch Erwecken der Pietät für das Alte und Vergangene, welche den Handelnden lähmt, der immer die eine oder andere Pietät kränken muss; endlich als *kritische* Geschichte durch das von ihr hervorgerufene niederschlagende Gefühl, dass wir gerade die Irrthümer der Vergangenheit, über die wir uns zu erheben streben, als Erbschaft und Kindheitseindrücke in unserem Blut tragen, also beständig in einem inneren Streit zwischen unserer alten und neuen Natur leben müssen.

Auf diesem Punkt, wie auf anderen früher berührten, will Nietzsche in letzter Instanz der Kreuzlahmheit der modernen Bildung zu Leibe. Dass „gebildet" und „historisch gebildet" in unserer Zeit fast gleiche Begriffe sind, ist ihm ein trauriges Symptom. Es ist, sagt er, spurlos vergessen, dass Bildung sein sollte, was sie bei den Griechen war: Beweggrund, Fähigkeit zum Entschluss; heutzutage wird Bildung als Innerlichkeit bezeichnet, weil sie ein todter inwendiger Klumpen ist, der seinen Besitzer nicht bewegt. Die am meisten „Gebildeten" sind Conversationslexikons. Wenn sie handeln, geschieht es kraft einer allgemein anerkannten Convenienz oder aus der flachen Rohheit heraus.

An diese auf den allgemeinen Zustand zielende Betrachtung knüpft sich dann eine Klage, die vielleicht besonders in dem modernen Deutschland entspringen musste, die Klage darüber, wie drückend die historische Grösse in dem Epigonenbewusstsein der Nachgeborenen wirke, in jener Ueberzeugung, ein Spätling, eine Nachgeburt einer grösseren Zeit zu sein, Einer, der wohl Geschichte lernen, aber nie Geschichte hervorbringen könne.

Sogar die Philosophie, klagt Nietzsche, mit einem Seitenblick auf die deutschen Universitäten, sei mehr und mehr zu einer Geschichte der Philosophie geworden, zu einer Mittheilung darüber, was alle Welt über alles Mögliche gemeint hat. Man betont in den verschiedenen Ländern wie eine Ehrensache, dass man Gedankenfreiheit habe. In Wirklichkeit sei das nur eine dürftige Freiheit. Man darf auf hundert Arten denken — handeln dagegen darf man nur auf eine einzige Art, — und dieser Zustand ist es, der als Zustand der Bildung bezeichnet wird und in Wirklichkeit nur eine Form, „und zudem eine schlechte Form, Uniform" ist.

Nietzsche greift jene Auffassung an, nach welcher die historische Bildung vor unserem Bewusstsein als die vor allen anderen gerecht urtheilende steht. Man liebt den Historiker, welcher der reinen Erkenntniss zustrebt, aus welcher nichts folgt. Aber es gibt viele gleichgültige Wahrheiten, und es ist ein Unglück, wenn ganze Bataillone von Forschern sich über derartige Wahrheiten hermachen, selbst wenn diese engen Geister ehrliche Charaktere sind. Man hält den Historiker für objectiv, der die Vergangenheit an den Lieblingsmeinungen seiner Zeitgenossen misst, und den für subjectiv, der diese Meinungen nicht als Muster betrachtet. Man hält den für am meisten berufen, ein Moment der Vergangenheit darzustellen, dem diese ganz gleichgültig ist. Aber nur wer an der Zukunft mitbaut, versteht die Vergangenheit, und nur zum Kunstwerk umgebildet kann die Geschichte Instincte aufrecht erhalten oder erwecken.

Wie die historische Erziehung jetzt betrieben wird, vermittelt man eine solche Fülle von Eindrücken, dass Stumpfheit, ein Gefühl, alt in einem alten Volk geboren zu sein, die Folge ist — obgleich uns nicht dreissig Menschenleben, jedes auf siebzig Jahre berechnet, vom Beginn unserer Zeitrechnung trennen. — Und hiermit verbunden ist der ungeheuere Aberglaube an den Werth

der Weltgeschichte. Unaufhörlich wird der Schiller'sche Satz: „Die Weltgeschichte ist das Weltgericht" wiederholt, als könnte es ein anderes historisches Gericht geben als den Gedanken; und hartnäckig hat sich die Hegel'sche Auffassung von der Weltgeschichte als der immer deutlicheren Selbstoffenbarung der Gottheit gehalten, bloss dass sie nach und nach in reine Bewunderung für den Erfolg, in Billigung eines jeden noch so brutalen Factums übergegangen ist. Aber Grösse hat nichts mit dem Resultat zu schaffen und nichts mit dem glücklichen Ausgang. Demosthenes, der umsonst redete, ist grösser, als Philipp, der immer siegte. Alles scheint, behauptet Nietzsche, in unseren Tagen in der Ordnung, sobald es eine fertige Thatsache ist; selbst wenn ein Genie in seinem blühenden Alter stirbt, findet man Beweise dafür, dass es zur rechten Zeit gestorben ist. Und das bisschen Geschichte, das wir haben, nennt man den „Weltprozess"; man zerbricht sich den Kopf über den Ursprung und das Endziel desselben — was doch ein Zeitverlust sein dürfte. Weshalb du da bist, denkt Nietzsche wie S. Kierkegaard, das kann dir Niemand in der Welt im Voraus sagen; aber da du nun einmal da bist, so suche deinem Dasein einen Sinn zu geben, indem du dir ein so hohes und edles Ziel steckst, wie du es vermagst.

Bezeichnend für Nietzsche's später so ausgeprägt aristokratische Tendenz ist sein Eifern gegen den Respect, welche die moderne Geschichtschreibung vor den Massen hegt. Ehemals, raisonnirt er, schrieb man Geschichte aus dem Gesichtspunkt der Regenten und verweilte ausschliesslich bei ihnen, wie mittelmässig oder schlecht sie auch waren. Nun ist man dazu übergegangen, sie aus dem Gesichtspunkt der Massen zu schreiben. Für Nietzsche ist die Masse nicht 1 + 1 + 1 . . . . . (bis die Zahl derselben herauskommt), sondern 1 + 1 + 1 . . . . . + x d. h. die Bestialität, die in den Einzelnen dadurch

entwickelt wird, dass sie Masse werden. So aufgefasst sind ihm denn die Massen entweder Copien grosser Persönlichkeiten, schlechte Copien, verwischte Copien aus schlechtem Material, oder sie sind Widerstand gegen die Grossen, oder sie sind Werkzeuge der Grossen. Im Uebrigen sind sie etwas für die Statistik, die in den Massentrieben: Nachäffen, Faulheit, Hunger und Geschlechtstrieb sogenannte historische Gesetze findet. Gross nennt man dann, was während langer Zeit eine solche Masse in Bewegung gesetzt hat. Und man tauft es historische Macht. Wenn z. B. die plumpe Masse sich den einen oder anderen Religionsgedanken angeeignet oder ihren Bedürfnissen angepasst, ihn mit Zähigkeit vertheidigt und durch Jahrhunderte mit sich geschleppt hat, so nennt man den Erfinder dieses Gedankens gross. Das Zeugniss von Jahrtausenden spricht dafür, heisst es. Aber — das ist Nietzsche's und Kierkegaard's gemeinsamer Gedanke — das Edelste, Höchste wirkt überhaupt gar nicht auf die Massen, weder gleich noch später. Darum spricht der historische Erfolg, die Zähigkeit und Dauerhaftigkeit einer Religion eher gegen die Grösse ihres Stifters als für sie.

Will man eins der historischen Ereignisse nennen, die vollständig geglückt sind, so nennt man gerne die Reformation. Nietzsche macht gegen die Bedeutung dieses Erfolgs nicht die gewöhnlich angeführten Thatsachen geltend: Luther's frühzeitige Verweltlichung derselben, seine Compromisse mit den Machthabern, das Interesse der Fürsten, sich von der Obermacht der Kirche zu befreien und sich zugleich des Kirchengutes und einer unterthänigen, abhängigen Geistlichkeit zu versichern, an Stelle der ehemaligen freien und von der Staatsgewalt unabhängigen. Er erblickt die Hauptursache des Gelingens der Reformation in dem Mangel an Cultur der nordeuropäischen Volksstämme. Der Versuch, im Alterthum neue griechische Religionen zu stiften, scheiterte

wiederholt. Obgleich Männer wie Pythagoras, Plato, vielleicht Empedokles Eigenschaften von Religionsstiftern besassen, waren die Individualitäten zu verschiedenartig, als dass ihnen mit einer Durchschnittsanweisung auf Glauben und Hoffnung hätte geholfen werden können. Dass Luther's Reformation im Norden gelang, war dementsprechend ein Zeichen, dass die Cultur des Nordens hinter der Südeuropa's zurückstand. Entweder gehorchte man blind, wie im skandinavischen Norden, der Losung von oben, oder, wo der Umschlag eine Gewissenssache war, offenbarte diese, wie wenig individualisirt die Bevölkerung, wie einsartig sie in ihren geistigen Bedürfnissen war. Solchermassen war auch ursprünglich die Bekehrung des heidnischen Alterthums nur wegen der kürzlich stattgefundenen reichlichen Vermischung des römischen Bluts mit Barbarenblut gelungen. Die neue Lehre wurde von Barbaren und Sklaven den Weltherrschern aufgezwungen.

Hier hat nun der Leser Proben der Argumente, mit denen Nietzsche seine Behauptung begründet, die Geschichte als Geschichte gäbe nicht das gesunde und stärkende Erziehungselement für die jungen Generationen ab, wie man glaubt: nur der, welcher das Leben kennen gelernt habe und zum Handeln gerüstet sei, brauche die Geschichte und verstehe sie anzuwenden. Die Anderen drücke sie, mache sie unfruchtbar, indem sie ihnen das Epigonengefühl mittheile und sie veranlasse, auf allen Gebieten dem Erfolg zu huldigen.

Nietzsche's Polemik in dieser Sache ist eine Polemik gegen jeden historischen Optimismus, aber er wendet sich energisch von dem gewöhnlichen Pessimismus ab, der seiner Ansicht nach aus dem Verfall, aus entarteten oder geschwächten Instincten, entspringt. Er schwärmt jugendlich für die siegreiche Durchführung einer „tragischen" Cultur, getragen von einem aufwachsenden Geschlecht mit unerschrockenem Sinn, in dem das griechische Alter-

thum wiedergeboren werden könne. Er verwirft den Schopenhauer'schen Pessimismus, denn er verabscheute früh jede Askese; aber er sucht einen Pessimismus der Gesundheit, der aus der Stärke, der überströmenden Kraft herstammt, und er glaubt ihn bei den Griechen zu finden. Er hat diese seine Auffassung in seiner gelehrten und tiefsinnigen Jugendschrift; „Die Geburt der Tragödie oder Griechenthum und Pessimismus" entwickelt, in der er zwei neue Bezeichnungen „apollinisch" und „dionysisch" einführte: Die beiden Kunstgottheiten der Griechen, Apollo und Dionysos, deuten den Gegensatz zwischen der bildenden Kunst und der Musik an. Der erstere entspricht dem Traum, der andere dem Rausch. Im Traum traten die Göttergestalten zuerst vor die Menschen hin; der Traum ist die Welt des schönen Scheins. Sehen wir dagegen in den tiefsten Grund der Menschen unter der Sphäre des Gedankens und der Phantasie hinab, so begegnen wir einer Welt von Grauen und Entzücken, dem Reich des Dionysos. Oben herrscht Schönheit, Mass und Grenze, darunter aber wogt frei das Uebermass der Natur in Lust und Qual. Von einer späteren Entwicklungsstufe Nietzsche's betrachtet, offenbart sich das tiefere Motiv dieser forschenden, spürenden Versenkung in das griechische Alterthum. Schon auf jenem Zeitpunkt findet er in dem, was für Moral gilt, ein Verkleinerungsprincip der Natur gegenüber, sucht den principiellen Gegensatz davon und findet ihn in dem rein künstlerischen, vom Christenthum entferntesten Princip, das er das „dionysische" tauft.

Psychologisch gesehen, treten schon hier die Grundzüge dieses Schriftstellers deutlich hervor. Was für eine Natur ist es, die mit einem so wilden Hass das Philisterthum bis hinauf zu David Strauss verfolgt? Eine Künstlernatur augenscheinlich. Was für ein Schriftsteller ist es, der mit so tiefer Ueberzeugung vor den Gefahren der historischen Bildung warnt? Ein Philolog augenscheinlich,

der sie an sich selbst erlebt hat, sich selbst davon bedroht gefühlt hat, Epigone zu werden, und nahe daran gewesen ist, den historischen Erfolg zu verehren. Was für ein Wesen ist es schliesslich, das so leidenschaftlich Cultur als Geniecultus definirt? Gewiss kein Eckermann-Naturell, aber ein Schwärmer, der anfangs willig war zu gehorchen, wo er nicht befehlen konnte, dem bald aber sein eigener Herrschertrieb klar wurde, und der früh begriff, dass die Menschheit noch weit davon entfernt ist, über den alten Gegensatz: gehorchen und befehlen, hinausgekommen zu sein. Napoleons Auftreten ist ihm, wie vielen Anderen, ein Beweis davon: die Freude, die Tausende ergriff, dass endlich wieder Einer gekommen war, der zu befehlen verstand.

Aber er ist nicht dazu angelegt, auf dem Gebiete der Moral Gehorsam zu predigen. Im Gegentheil, wie er veranlagt ist, leitet er die Schlaffheit und Niedrigkeit unserer modernen Moral davon ab, dass sie noch immer als höchstes Gebot Gehorsam setzt, anstatt der Fähigkeit, sich selbst seine Moral zu schreiben.

Es fand sich ursprünglich viel Weibliches, viel Passives in seiner Natur. Er lebte auch lange nur von Frauen umgeben. Die militärische Schule und die Theilnahme am Krieg haben ihn wahrscheinlich in sich selbst etwas Hartes und Männliches entdecken lassen, und ihm einen weitgehenden Abscheu vor Weichlichkeit und Feminismus beigebracht. Er wandt sich dann mit Unwillen von der Mitleidsmoral in Schopenhauer's Philosophie und von dem Romantisch-Katholischen in Wagner's Musik ab, denen er früher beiden gehuldigt. Er sah ein, dass er in seiner Phantasie beide Meister nach seinen Bedürfnissen umgebildet, und er verstand recht wohl den Instinct der Selbsterhaltung, der sich darin geltend gemacht hatte. Der strebende Geist formt sich die Helfer zurecht, deren er bedarf. So widmete er später sein Buch: „Menschliches,

Allzumenschliches", das zum hundertjährigen Gedächtnisstage Voltaire's herausgegeben wurde, den „freien Geistern" unter seinen Zeitgenossen; er träumte sich die Bundesgenossen zu, die er im Leben noch nicht getroffen hatte.

Die schwere, schmerzvolle Krankheit, die mit seinem zweiunddreissigsten Jahre beginnt und ihn für lange Zeiten zum Einsiedler macht, löst ihn von der früheren Romantik und befreit seinen Geist von allen Banden der Pietät. Sie führt ihn dazu, das Leben zu lieben, kraft seines stolzen Gedankens: „Ein Leidender hat kein Recht zum Pessimismus." Diese Krankheit macht ihn in strengerem Sinne zum Philosophen. Sein Gedanke schleicht fragelustig auf verbotenen Wegen: dies gilt für einen Werth. Kann man ihn nicht umkehren? — Dies wird für ein Gutes gehalten. Ist es nicht eher ein Böses? — Ist Gott nicht widerlegt? Aber kann man sagen, dass der Teufel es ist? — Sind wir nicht Betrogene? Und betrogene Betrüger, Alle? . . . .

Und so steigt aus langer Kränklichkeit eine leidenschaftliche Begierde nach Gesundheit, die Freude des Genesenden am Leben, an Licht, an Wärme, an Leichtigkeit und Freiheit des Geistes, an dem Ueberblick und den weiten Horizonten des Gedankens, am Schauen „neuer Morgenröthen", an der Gestaltungsfähigkeit, an der dichterischen Kraft, empor. Und er tritt in das hohe Selbstgefühl und den Entzückungszustand einer lange ununterbrochenen Production hinein.

III.

Es ist weder möglich noch nothwendig, die ganze Reihe seiner Schriften hier durchzugehen. Für den, der das Interesse auf einen noch wenig gelesenen Schriftsteller hinleiten will, handelt es sich nur darum, seine eigenthümlichsten Gedanken und Ausdrücke in Relief zu stellen, damit der Leser sich mit geringer Mühe eine

Vorstellung von seiner Art und Weise als Denker und Geist bilden kann. Die Arbeit wird in diesem Fall dadurch erschwert, dass Nietzche in Aphorismen denkt, und dadurch erleichtert, dass er jedem Gedanken einen Hochdruck zu geben pflegt, der ihm eine paradoxale Physiognomie verleiht.

Die englische Wohlfahrtsmoral hat in Deutschland nicht angeschlagen; unter den lebenden Denkern sind wohl Eugen Dühring und Friedrich Paulsen ihre hervorragendsten Vertreter. Eduard von Hartmann hat sich in seiner „Phänomenologie des sittlichen Bewusstseins" bestrebt, die Unmöglichkeit darzulegen, zugleich für den Culturfortschritt und für das Menschenglück zu arbeiten. Nietzsche findet neue Schwierigkeiten bei einer Untersuchung des Begriffs Glück. Das Ziel der Wohlfahrtsmoral ist, den Menschen so viel Lust und so wenig Unlust wie möglich zu schaffen. Aber wie, wenn Lust und Schmerz so verknüpft sind, dass Der, welcher so viel Lust wie möglich haben will, auch eine entsprechende Summe Unlust mit in den Kauf nehmen muss? Es heisst in Clärchens Lied: „Himmelhoch jauchzend, zum Tode betrübt." Wer weiss, ob das Letztere nicht die Bedingung für das Erstere ist? Die Stoiker glaubten es und verlangten, um der Qual zu entgehen, so wenig Lust wie möglich vom Leben. Offenbar muss man daher auch in unseren Tagen dem Menschen keine starken Freuden versprechen, wenn man sie vor grossen Leiden bewahren will.

Man sieht, Nietzsche spielt die Frage auf das höchste geistige Gebiet hinüber, ohne Rücksicht darauf, dass das niedrigste und verbreitetste Unglück: Hunger, körperliche Verkümmerung, überanstrengende, die Gesundheit zerstörende Arbeit keinen Ersatz in heftigen Freuden bietet. Selbst wenn aller Genuss theuer erkauft wird, ist damit noch nicht gesagt, dass jegliche Qual durch heftigen Genuss unterbrochen und aufgewogen wird.

In Uebereinstimmung mit seiner aristokratischen Geistesrichtung greift er demnächst die Bentham'sche Formel: „Das grösstmögliche Glück, für die grösstmögliche Anzahl" an. Das Ideal war ursprünglich, das Glück *aller* Menschen zu schaffen. Da sich das nicht thun lässt, erhält das Princip die angeführte Begrenzung. Aber warum Glück für die grösste Anzahl? man könnte sich denken, für die Besten, die Edelsten, die Genialsten, und es muss erlaubt sein, zu fragen, ob dürftiger Wohlstand und dürftiges Wohlsein wirklich jener Ungleichheit der Lebensbedingungen vorzuziehen sind, deren Stachel die Cultur zu stetigem Steigen zwingt.

Nietzsche mag hierin Recht haben, ohne deshalb mit diesem Angriff Entscheidendes gegen das Wohlfahrtsprincip in der Moral vorgebracht zu haben. Er fasst die Begriffe Lust und Glück zu eng. Wenn der Culturfortschritt auch manchmal auf seiner Bahn das Glück der Individuen vernichtet, so zielt es doch in letzter Instanz darauf, die allgemeine Wohlfahrt zu fördern. Das sogenannte Glück des Wilden ist nicht nur nicht das höchste, sondern auch kein echtes. Man nenne den höheren Zustand Glück, oder man gebe ihm einen anderen Namen: das Entscheidende ist, dass die höhere Empfänglichkeit auch für den Schmerz kein zu theurer Preis ist für die Steigerung des ganzen Lebensinhalts.

Und ebenso wenig streitet die Ansicht Nietzsche's von der grossen Persönlichkeit als geschichtlichen Zweck principiell gegen das Moralprincip der Wohlfahrt. Ich huldige zwar durchaus nicht der Betrachtungsweise, nach welcher die grosse Persönlichkeit nur als Mittel zum Zweck oder als Diener der Menschheit aufgefasst wird. Der grosse Mensch ist insofern Selbstzweck, als er (wie Leonardo oder Goethe) vor Allem sich selbst befriedigen will und muss. Aber nicht desto weniger bringt er eben dadurch etwas hervor, das auf irgend eine Weise unzähligen Geschlechtern zu Gute kommt.

Gewichtiger ist Nietzsche's Polemik gegen die Entsagungsmoral. Es wird Selbstlosigkeit gelehrt. Moralisch sein heisst uneigennützig sein. Es ist gut, selbstlos zu sein, heisst es. Aber was heisst das: gut? gut für wen? Nicht für den sich selbst Aufopfernden, aber für seinen Nächsten. Wer die Tugend der Selbstlosigkeit preist, preist Etwas, was der Gesellschaft zu Gute kommt, aber dem Einzelnen zum Schaden gereicht. Und der Nächste, der uneigennützig geliebt werden will, ist selbst nicht uneigennützig. Der Grundwiderspruch in dieser Moral ist, dass sie ein Verzichtleisten auf das Wohl des Ichs fordert und empfiehlt, welches zum Besten eines anderen Ichs stattfindet.

Der wesentliche und unschätzbare Werth aller Moral besteht für Nietzsche ursprünglich nur darin, dass sie ein langwieriger Zwang ist. Wie die Sprache durch den metrischen Zwang Kraft und Freiheit gewinnt, wie Alles, was in der bildenden Kunst, der Musik, dem Tanz u. s. w. von Freiheit und Feinheit sich findet, kraft willkürlicher Gesetze geworden ist, so gelangt auch die Menschennatur nur durch Zwang zur Entwicklung. Damit wird der Natur nicht Gewalt angethan; das ist selbst Natur.

Das Wesentliche ist, dass gehorcht werde, lange, und in einer Richtung. Du sollst gehorchen, irgendwem und lange, sonst gehst du zu Grunde, das scheint das moralische Gebot der Natur zu sein, das zwar nicht kategorisch ist (wie Kant meinte), auch nicht sich an den Einzelnen wendet (die Natur bekümmert sich nicht um den Einzelnen), sondern das an Völker, Stände, Zeitalter, Rassen, ja an die Menschheit gerichtet zu sein scheint. Alle Moral dagegen, die sich an den Einzelnen zu seinem eigenen Besten, um seines Wohlergehens willen wendet, ist, aus diesem Gesichtspunkt betrachtet, nichts Anderes, als Klugheitsregel, Recept gegen Leidenschaften, und all diese Moral ist in ihrer Form ungereimt, da sie sich an Alle wendet, und verallgemeinert was sich nicht verallgemeinern lässt. Kant gab mit seinem

kategorischen Imperativ eine Richtschnur. Aber diese Richtschnur ist in unseren Händen geborsten. Es nützt nichts, uns zu sagen: „Handle, wie Andere in diesem Falle handeln sollten.“ Denn wir wissen, dass es keine gleichen Fälle gibt oder geben kann, sondern dass jede Handlung einzig in ihrer Art ist, so dass alle Vorschriften sich nur auf die grobe Aussenseite der Handlung beziehen.

Aber die Stimme und das Urtheil des Gewissens? Die Schwierigkeit ist nur, dass wir ein Gewissen hinter unserem Gewissen haben, ein intellectuelles hinter dem moralischen. Wir haben entdeckt, dass das Urtheil von N. N.'s Gewissen eine Vorgeschichte in seinen Trieben, Sympathien, Antipathien, Erfahrungen oder Mangel an Erfahrungen hat. Wir sehen recht wohl ein, dass unsere Ansichten über das Rechte und Gute, unsere moralischen Werthbestimmungen kräftige Hebel sind, wo es sich um Thaten handelt; aber wir müssen damit anfangen, unsere Ansichten zu läutern und uns selbständig neue Werthtafeln zu schaffen.

Und was das Moralpredigen für Alle angeht, so ist es ganz ebenso leer wie das moralische Geklatsch der geselligen Persönlichkeiten über einander. Nietzsche gibt den Morallehrern den guten Rath, dass sie, anstatt sich mit der Erziehung des Menschengeschlechts zu bemühen, lieber wie die Pädagogen im siebzehnten und achtzehnten Jahrhundert thun sollten, die ihre ganze Kraft darauf concentrirten, einen einzelnen Menschen zu erziehen. Aber in der Regel sind die moralischen Schreihälse selbst ganz unerzogene Menschen und ihre Kinder erheben sich selten über die moralische Mittelmässigkeit.

Wer da fühlt, dass er in seinem innersten Wesen ausser Vergleich mit Anderen ist, der will sein eigener Gesetzgeber sein. Denn eins ist vonnöthen: seinem Charakter Stil geben. Diese Kunst wird von dem geübt, der mit Blick für die starken und schwachen Seiten seiner

Natur dies und jenes aus seinem Wesen entfernt, demnächst durch tägliche Uebung und erkämpfte Gewohnheit Neues hinzufügt, das ihm zur zweiten Natur wird, sich also einem Zwang unterwirft, um nach und nach sein Wesen unter sein eigenes Gesetz zu beugen. Nur so erlangt ein Mensch Zufriedenheit mit sich selbst, und nur so wird er erträglich für Andere. Die Unzufriedenen und Missglückten rächen sich nämlich in der Regel immer an Anderen. Selbst saugen sie Gift aus Allem, aus ihren schwachen Fähigkeiten, wie aus ihren geringen Mitteln, und leben mit einem beständigen Durst nach Rache gegen Die, in deren Wesen sie Harmonie ahnen. Immer führen solche Menschen die Moralworte im Munde, die ganze Janitscharenmusik: Sittlichkeit, Ernst, Keuschheit, die Forderungen des Ideals; immer rast in ihrem Herzen der Neid gegen Die, welche Gleichgewicht erlangt haben und deswegen geniessen können.

Jahrtausende hindurch war Sittlichkeit Gehorsam gegen die herrschende Sitte, Ehrfurcht vor den ererbten Gewohnheiten. Der freie, originale Mensch war unsittlich, weil er mit der Ueberlieferung brach, vor der die Anderen eine abergläubische Furcht hegten. Häufig sah er sich selbst auch für unsittlich an und wurde selbst von dem Schauder ergriffen, den er erweckte. Unbewusst wurde dann eine solche Volksmoral der Gewohnheitssittlichkeit von allen Denen ausgearbeitet, die zum Stamm gehörten, indem man beständig neue Beispiele und Beweise dafür fand, dass das angebliche Verhältniss zwischen Schuld und Strafe vorhanden war: Führt man sich so und so auf, so geht es Einem schlecht. — Da es Einem nun häufig schlecht geht, wurde die Behauptung nie entkräftet und die Volksmoral immer auf's Neue bestätigt.

Sitte und Gebrauch vertraten die Erfahrungen früherer Geschlechter hinsichtlich des vermeintlich Nützlichen oder Schädlichen; aber das Gefühl für das Sittliche steht in keinem Verhältniss zu diesen Erfahrungen als

solchen, sondern zu ihrem Alter, ihrer Ehrwürdigkeit und ihrer daraus folgenden Unbestreitbarkeit.

In dem Kriegszustand, in dem ein von allen Seiten bedrohter Stamm im Alterthum lebte, war unter der Herrschaft der strengsten Gewohnheitssittlichkeit kein Genuss grösser als Grausamkeit. Grausamkeit gehört zu den ältesten Fest- und Siegesfreuden der Menschheit. Man dachte sich auch die Götter ergötzt und festlich gestimmt, wenn man ihnen das Schauspiel von Grausamkeiten bot — und so schlich sich die Vorstellung in die Welt ein, dass auch freiwillige Selbstplagerei, Kasteiung, Askese von grossem Werth seien, nicht als Zucht sondern als ein süsser Geruch in der Nase des Herrn.

Das Christenthum hat als Religion des Alterthums ununterbrochen Seelenqual gepredigt und angewendet. Man denke sich den Zustand eines Christen des Mittelalters, der voraussetzt, dass er der ewigen Qual nicht mehr entrinnen kann. — Eros und Aphrodite waren in seinen Augen Höllenmächte, und der Tod Entsetzen.

Der Grausamkeitsmoral ist die Mitleidsmoral gefolgt. Das Mitleid wird als unegoistisch gepriesen, so z. B. ganz besonders von Schopenhauer.

Schon Eduard von Hartmann hat in seinem gedankenreichen Werke „Die Phänomenologie des sittlichen Bewusstseins“ (217—240) die Unmöglichkeit nachgewiesen, im Mitgefühl die wichtigste moralische Triebfeder zu sehen, geschweige denn die einzige, wie Schopenhauer will. Nietzsche greift die Mitleidsmoral aus anderen Gesichtspunkten an. Er beweist, dass sie nichts weniger als unegoistisch ist. Das Unglück des Anderen peinigt uns, kränkt uns, stempelt uns vielleicht als feige, wenn wir nicht Hülfe bringen. Oder es liegt in ihr ein Fingerzeig einer möglichen Gefahr für uns selbst. Wir fühlen ausserdem Lust, wenn wir unseren eigenen Zustand mit dem des Unglücklichen vergleichen, und Lust, wenn wir

als die Mächtigen, die Helfenden auftreten können. Die Hülfe, die wir bringen, wird von uns selbst als ein Glück empfunden, oder entreisst uns vielleicht einfach der Langeweile.

Das Mitleid als wirkliches Mitleiden wäre eine Schwäche, ja ein Unglück, denn es würde die Leiden in der Welt vermehren. Der, welcher sich im Ernst dem Mitleid mit den ihn umgebenden Qualen ergeben wollte, würde einfach dadurch zu Grunde gehen.

Unter den Wilden hat man ein Grauen davor, Mitleid zu erwecken. Der, welcher es thut, gilt als verächtlich. Mitleid mit Einem zu fühlen bedeutet im Gedankengang der Wilden, dass man ihn verachtet. Aber man findet kein Vergnügen daran, ein verächtliches Geschöpf leiden zu sehen. Dagegen einen Feind leiden zu sehen, der unter Qualen seinen Stolz nicht aufgibt, das ist ein Genuss; das erweckt Bewunderung.

Man predigt gern die Mitleidsmoral unter der Formel: „Liebe deinen Nächsten!"

Nietzsche klammert sich im Interesse seines Angriffs an das Wort der Nächste. Er betont nicht bloss, was Kierkegaard „eine teleologische Suspension des Ethischen" nannte, sondern er fühlt sich dadurch gereizt, dass das wahre Wesen des Sittlichen darin liegen sollte, dass wir den Blick auf die nächsten Folgen unserer Handlungen richteten und die zur Richtschnur nähmen. Dem Engen, Spiessbürgerlichen in dieser Moral stellt er diejenige gegenüber, die über die nächsten Folgen wegsieht und sogar durch Mittel, die dem Nächsten Qual verursachen, ferneren Zielen zustrebt, z. B. Einsicht fördert, obgleich dieselbe Sorge und Zweifel und böse Leidenschaften beim Nächsten erweckt. Wir brauchen deswegen nicht ohne Mitleid zu sein, aber wir können unser Mitleid um des Ziels willen gefangen nehmen.

Und so ungereimt es ist, das Mitleid als unegoistisch zu bezeichnen und es heilig zu sprechen, so ungereimt

ist es, eine Reihe Handlungen in die Gewalt des bösen Gewissens zu geben, bloss weil sie als egoistisch gebrandmarkt sind. Und was anders ist in letzterer Zeit geschehen, als dass man den Selbstverleugnungs- und Selbstaufopferungsinstinct und Alles, was unegoistisch ist, verherrlicht hat, als wären das die wahren moralischen Werthe.

Die englischen Moralisten, die zur Zeit Europa beherrschen, erklären den Ursprung der Moral auf folgende Weise: unegoistische Handlungen wurden ursprünglich gute von Denen genannt, denen sie erwiesen wurden und zum Nutzen gereichten; später hat man die ursprüngliche Ursache, weshalb sie gelobt wurden, vergessen und die unegoistischen Handlungen an und für sich als etwas Gutes betrachtet.

Es war nach Nietzsche's eigener Aussage die Schrift eines der englischen Richtung angehörenden deutschen Schriftstellers: „Der Ursprung der moralischen Empfindungen" (Chemnitz 1877) von Dr. Paul Rée, die ihn zu einem so leidenschaftlichen Widerspruch Punkt für Punkt aufstachelte, dass er durch diese Schrift den Stoss empfing, seine eigenen Gedanken über diese Frage zu klären und zu entwickeln.

Was indessen verwundert, ist Folgendes: missvergnügt mit jener ersten Schrift arbeitete Rée ein anderes und weit bedeutenderes Buch über dasselbe Thema aus: „Die Entstehung des Gewissens" (Berlin 1885), in dem der Standpunkt, an welchem Nietzsche Aergerniss nahm, verlassen ist und mehrere der Grundgedanken, die dieser gegen Rée geltend macht, mit einer Menge Beweisstellen aus verschiedenen Schriftstellern und Völkern ausgesprochen werden.

Die beiden Philosophen haben einander gekannt und persönlich mit einander verkehrt. Es befremdet deshalb, dass Nietzsche 1887 seinen Unwillen gegen Rée's 1877 ausgesprochene Anschauungen berührt, ohne zu

erwähnen, wie nahe dieser in dem ein paar Jahre vor seinem eigenen herausgegebenen Werk seiner Auffassung gestanden.

Schon Rée hat eine Menge Beispiele dafür angeführt, dass die verschiedensten alten Völker keine andere moralische Classification der Menschen kannten, als die in Vornehme und Geringe, Mächtige und Schwache, so dass die älteste Bedeutung von gut sowohl in Griechenland wie auf Island vornehm, mächtig, reich war.

Nietzsche baut seine ganze Lehre auf dieser Grundlage auf. Sein Gedankengang ist folgender:

Die Bezeichnung „gut" rührt nicht von dem her, dem Güte erwiesen wurde. Die älteste Werthbestimmung war folgende: Die Vornehmen, Mächtigen, Hochgestellten, Hochgesinnten hielten sich selbst und ihr Thun und Lassen für „gut" — ersten Ranges — im Gegensatz zu allem Niedrigen und Niedriggesinnten. Vornehm, edel im Sinne des Standesgefühls einer höheren Kaste ist der Grundbegriff, woraus „gut" sich als seelisch hochgeboren entwickelt. Die Niedrigstehenden werden als „schlecht" (nicht als böse) bezeichnet. Schlecht erhält erst spät seine unbedingt herabsetzende Bedeutung. Es ist von Seiten des gemeinen Mannes ein lobendes Wort: schlecht und recht.

Die herrschende Kaste nennt die ihr Angehörigen zuweilen bloss die Mächtigen, zuweilen die Wahrhaftigen; so der griechische Adel, dessen Organ Theognis ist. Bei ihm hat schön, gut, edel immer die Bedeutung adlig. Die vornehme Moral-Werthbestimmung geht von einem triumphirenden Bejahen aus, wie wir es bei den homerischen Helden finden: wir Vornehmen, Schönen, Tapfern — wir sind die Guten, die von den Göttern Geliebten. Es sind starke, mit Kraft geladene Menschen, deren Lust es ist, zu handeln und streiten, für die das Glück mit anderen Worten etwas Aktives ist.

Es war selbstverständlich unvermeidlich, dass diese Vornehmen die gemeine, von ihnen beherrschte Schar

verkannten und verachteten. Doch spürt man nach der recht willkürlichen Behauptung Nietzsche's in der Regel bei ihnen ein Beklagen der unterjochten Kaste von Arbeitssklaven und Lastthieren, eine Nachsicht mit Denen, für die das Glück ein Ausruhen, etwas Passives ist.

In den Niedrigstehenden lebt nothwendigerweise umgekehrt ein durch Hass und Neid entstelltes Bild der Herrenkaste. In dieser Entstellung ist Rache.[1]

Im Gegensatz zu der aristokratischen Werthschätzung (gut = vornehm, schön, glücklich, gottbegnadet) formulirt sich die Sklavenmoral folgendermassen: die Elenden allein sind die „Guten“: die, welche leiden und beschwert sind, die Kranken, die Hässlichen, die sind die einzigen Frommen. Dagegen Ihr, Ihr Vornehmen und Reichen, Ihr seid in alle Ewigkeit die „Bösen“, die Grausamen, die Unersättlichen, die Gottlosen und nach dem Tode die Verdammten. Während die vornehme Moral der Ausschlag des grossen Selbstgefühls war, ein beständiges Bejahen, ist die Sklavenmoral ein beständiges Nein gegen etwas Anderes, ein „du sollst nicht“, eine Negation.

Dem gut — schlecht (schlecht = werthlos) der vornehmen Werthschätzung entspricht die Gegenüberstellung der Sklavenmoral: gut — böse. Und wer sind die Bösen für diese Moral der Unterdrückten? Eben dieselben, die für die andere Moral die Guten waren.

Man lese die isländischen Sagen, vertiefe sich in die Moral der alten Nordländler und stelle ihr die Klagen

---

[1] Nietzsche unterstützt seine Hypothese mit einigen zweifelhaften Etymologien. Das lateinische malus, neben dem er μέλας schwarz, stellt, geht, meint er, auf die vorarischen Bewohner von Italiens Erde im Gegensatz zu der blonden, arischen Eroberrasse. Im Gälischen bedeutet fin (Adelsmann, Fingal) ursprünglich Blondkopf, später der Gute, Edle, Reine im Gegensatz zu den schwarzhaarigen Ureinwohnern. Seine Etymologie gut von gothisch ist entschieden unrichtig. Got ist Hengst, Mann.

über die Unthaten der Wikinger gegenüber. Und man wird sehen, dass Nietzsche insofern Recht hat, wie diese Aristokraten, deren Sittlichkeit in vielen Punkten hoch stand, ihren Feinden gegenüber nicht besser waren, als losgelassene Raubthiere. Auf die Bewohner der christlichen Küstenländer schlugen sie nieder wie Adler auf Lämmer. Man kann sagen, sie folgten einem Adlerideal. Aber man wird sich dann auch nicht darüber verwundern, dass die, welche diesen fürchterlichen Uebergriffen ausgesetzt waren, sich um ein ganz entgegengesetztes moralisches Ideal scharten, nämlich das des Lammes.

Im dritten Kapitel seiner Nützlichkeitsmoral versucht Stuart Mill zu beweisen, wie das Gerechtigkeitsgefühl sich aus der thierischen Begierde einen Schaden oder einen Verlust zu vergelten, entwickelt hat. In einer Abhandlung über „die transcendente Befriedigung des Rachegefühls" (Anhang zur ersten Ausgabe vom „Werth des Lebens") hat Eugen Dühring nach ihm versucht, die ganze Strafrechtslehre auf dem Wiedervergeltungstrieb zu begründen. In seiner „Phänomenologie" hat Ed. von Hartmann nachgewiesen, wie dieser Trieb, streng genommen, immer nur ein neues Leiden, eine neue Kränkung herbeiführt, um Genugthuung für die ältere zu gewinnen, dass also das Vergeltungsprincip nie zu einem sittlichen Princip werden kann.

Nietzsche macht einen gewaltsamen, leidenschaftlichen Versuch, die Hauptsumme falscher moderner Moral nicht auf den Vergeltungstrieb oder das Rachegefühl im Allgemeinen, sondern auf eine engere Form derselben: Groll, Neid, „Rancune" zurückzuführen. Für ihn ist, was er Sklavenmoral nennt, die reine Neidmoral. Und diese Neidmoral hat alle Ideale umgeprägt: Ohnmacht, die nicht vergilt, wurde Güte; ängstliche Niedrigkeit Demuth; Unterwerfung unter den, welchen man fürchtet, wurde Gehorsam; Sichnichträchenkönnen wurde Sichnichträchenwollen, wurde Vergebung, wurde Liebe

zu den Feinden. Die Erbärmlichkeit wurde eine Auszeichnung, eine Distinction; Gott züchtigt, wen er liebt. Oder sie wurde eine Vorbereitung, eine Prüfung, eine Schule, noch mehr: Etwas, das einmal mit Zinsen aufgewogen, als Seligkeit zurückbezahlt wird. Was diesen Demüthigen auf Erden zu lieben blieb, waren ihre Brüder und Schwestern im Hass, die sie ihre Brüder und Schwestern in der Liebe nannten. Den von ihnen erwarteten, kommenden Zustand nannten sie ein Kommen ihres Reiches, des Reiches Gottes. Worauf sie hofften, das war nicht die Süssigkeit der Rache, sondern der Sieg der Gerechtigkeit.

Wenn Nietzsche die Absicht gehabt hat, mit dieser Schilderung das historische Christenthum zu treffen, so hat er — wie jeder sehen kann — eine Karikatur im Geist und Stil des achtzehnten Jahrhunderts geliefert. Aber dass seine Beschreibung einen gewissen Typus der Apostel der Neidmoral trifft, lässt sich nicht leugnen, und selten ist all der Selbstbetrug, der sich unter einer Moralverkündigung bergen kann, mit grösserer Energie entschleiert worden. (Man vergleiche: „Jenseits von Gut und Böse", „Vorspiel zu einer Philosophie der Zukunft" und „Zur Genealogie der Moral. Eine Streitschrift.")

IV.

Eine Definition des Menschen würde für Nietzsche die folgende sein: Der Mensch ist ein Thier, das Gelübde geben und halten kann.

Er erblickt den eigentlichen Adel des Menschen darin, dass er etwas versprechen, für sich selbst einstehen, eine Verantwortung übernehmen kann — da der Mensch mit der Herrschaft über sich selbst, welche dieses Verhältniss voraussetzt, auch Herrschaft über die

äusseren Umstände und die übrigen Geschöpfe erlangt, deren Wille nicht so anhaltend ist.

Das Bewusstsein seiner Verantwortlichkeit nennt der souveräne Mensch sein Gewissen.

Was ist nun die Vorgeschichte dieser Verantwortlichkeit, dieses Gewissens? Sie ist lang und blutig. Durch fürchterliche Mittel ist im Laufe der Geschichte ein Gedächtniss für das einmal schweigend oder laut Versprochene oder Gewollte aufgezüchtet worden. Jahrtausende hindurch wurde der Mensch in die Zwangsjacke der Gewohnheitssittlichkeit geschnürt und durch Strafen, wie Steinigung, Rädern oder Verbrennen, durch lebendig Begrabenwerden, durch Ertränken in einem Sack oder mit einem Stein am Halse, durch Zerrissenwerden von vier Pferden, durch Peitschen, Schinden, Brandmarken — durch alle diese Mittel wurden dem vergesslichen Thier Mensch ein langes Gedächtniss für das Versprochene eingebrannt — gegen den Ersatz, die Vortheile zu geniessen, die mit dem Gesellschaftsverband verknüpft sind.

Nach Nietzsche's Hypothese entsteht das Schuldbewusstsein einfach als Bewusstsein einer Schuld. Das Vertragsverhältniss zwischen Gläubiger und Schuldner, das so alt ist wie die ältesten Grundformen des menschlichen Verkehrs in Kauf, Verkauf, Tausch u. s. w., ist das Verhältniss, das hier zu Grunde liegt. Der Schuldner verspricht (um Vertrauen auf sein Versprechen der Zurückzahlung einzuflössen) irgend Etwas, was er besitzt: seine Freiheit, sein Weib, sein Leben; oder er gibt dem Gläubiger das Recht, im Verhältniss zur Schuld ein grösseres oder kleineres Stück Fleisch aus seinem Körper zu schneiden (das Zwölftafelgesetz; noch im „Kaufmann von Venedig").

Die Logik hierin, die uns ziemlich fremd geworden, ist folgende; als Ersatz des Verlustes wird dem Gläubiger eine Art Wollustgefühl zugestanden, dasjenige,

welches darin besteht, seine Macht an dem Machtlosen auszuüben.

Der Leser kann bei Rée (angef. Schrift S. 13 u. s. w.) die Beweise für Nietzsche's Behauptung finden, dass die Auffassung der Menschheit Jahrtausende hindurch gewesen ist: Andere leiden sehen, thue wohl: aber Anderen Leiden zufügen, das sei ein Fest, während dessen der Glückliche von Machtgefühl schwelle. Man kann dort auch die Beweise dafür finden, dass die Triebe zum Mitleid, zur Billigkeit, zur Milde, die später als Tugenden verherrlicht wurden, ursprünglich fast überall als moralisch werthlos, ja als Schwachheitssymptome betrachtet worden sind.

In Kauf und Verkauf und Allem was seelisch dazu gehört und älter als jede Gesellschaftsordnung ist, liegt nach Nietzsche's Auffassung der Keim von Ersatz, Ausgleichung, Recht, Pflicht. Der Mensch ist früh darauf stolz gewesen, ein Werthe abmessendes Wesen zu sein. Einer der frühesten Gemeingedanken war der: Jedes Ding hat seinen Preis. Und der Gedanke: Alles kann abgezahlt werden, war die älteste und naivste Richtschnur der Gerechtigkeit.

Nun steht die ganze Gesellschaft, wie sie sich nach und nach entwickelt, in demselben Verhältniss zu ihren Mitgliedern, wie der Gläubiger zu dem Schuldner. Die Gesellschaft beschützt ihre Mitglieder; sie sind vor dem friedlosen Zustande gesichert, wenn sie ihre Verpflichtungen gegen sie nicht brechen. Der, welcher seine Zusage bricht, der Verbrecher, wird dem vogelfreien Zustande zurückgegeben, der den Ausschluss von der Gesellschaft mit sich führt.

Da Nietzsche mit seinem ausschliesslich psychologischen Interesse allen gelehrten Apparat liegen lässt, können seine Behauptungen nicht direct controlirt werden. Man findet bei Rée in seinen Paragraphen über Rachlust und Gerechtigkeitsgefühl und in dem Abschnitt über

das Abkaufen der Rache, das Ausgleichen durch Bussen, die historischen Data gesammelt.

Andere Denker als Nietzsche (so E. von Hartmann und Rée) haben die Auffassung bestritten, dass die Gerechtigkeitsidee aus der Rachsucht entstehe, und Nietzsche hat kaum ein neues, überzeugendes Argument zu Tage gefördert; aber das für ihn als Schriftsteller Eigenthümliche ist das Uebermass persönlicher Leidenschaft, womit er gegen diesen Gedanken protestirt, augenscheinlich aus dem Grunde, dass derselbe dem modernen, demokratischen Gedankengange geläufig ist.

In vielen modernen Forderungen von Gerechtigkeit klingt ein Ton plebejischen Grolls und Neides mit. Unwillkürlich hat mancher moderne Gelehrte von bürgerlicher oder kleinbürgerlicher Abstammung etwas Grösseres und Werthvolleres als vernünftig war in den Rückschlagsaffecten gesehen, die dem lange Unterdrückten eigenthümlich sind, wie Hass, Groll, Neid, Rachsucht.

Nietzsche beschäftigte sich nicht einen Augenblick mit dem Zustande, in dem die Rache als einziges Strafrecht fungirt; denn die Blutrache ist ja kein Ergebniss von Sklavenhass gegen den Herrn, sondern von Ehrbegriffen unter Ebenbürtigen. Er verweilt ausschliesslich bei dem Gegensatz zwischen der herrschenden und der unterworfenen Kaste und nährt eine stets aufs Neue hervorbrechende Erbitterung gegen Theorien, welche die unter den Mitlebenden, die mit dem Fortschritt sympathisiren, nachsichtig gegen die plebejischen Instincte gemacht und misstrauisch oder feindlich gegen die Herrschergeister gestimmt haben. Seine rein persönliche Eigenthümlichkeit, das Unphilosophische und Temperamentbestimmte an ihm, verräth sich indessen in dem Zuge, dass er, der nur Hass und Verachtung für die unterdrückte Kaste oder Rasse, für ihre „Rancune" und die aus eingeklemmtem Neid entspringende Sklavenmoral hat, in der Machtfreude der herrschenden

Kaste förmlich schwelgt, die Atmosphäre von Gesundheit, Freiheit, Offenheit und Wahrhaftigkeit, in der sie lebt, nicht genug preisen kann. Ihre Uebergriffe entschuldigt oder vertheidigt er. Das Bild, das sie sich von der Sklavenkaste macht, findet er bei Weitem nicht so falsch, wie dasjenige, das diese sich von der Herrenkaste bildet.

Auch nicht von wirklichem Unrecht, das diese Kaste begangen, kann für ihn im Ernste die Rede sein. Denn an und für sich gibt es weder Recht noch Unrecht. An und für sich ist ein Schadenzufügen, ein Vergewaltigen, Ausnutzen, Vernichten kein Unrecht, kann kein Unrecht sein, da das Leben in seinem Wesen, in seinen Grundfunctionen nichts als Ueberwältigen, Ausnutzen, Vernichten ist. Rechtszustände können nie etwas Anderes als Ausnahmezustände sein, nämlich als Einschränkung der eigentlichen Lebensbegierde, deren Ziel Macht ist.

Nietzsche ersetzt den Schopenhauer'schen „Willen zum Leben" und den Darwin'schen „Kampf ums Dasein" mit dem Ausdruck „Wille zur Macht". Nicht um das Leben, das blosse Leben wird nach seiner Auffassung gekämpft, sondern um die Macht. Und er hat viele — wenig treffende — Worte darüber, was für kleine und ärmliche Verhältnisse die Engländer vor Augen gehabt haben müssen, die den Begriff „struggle for life" mit seiner Genügsamkeit aufstellten. Es kommt ihm vor, als hätten sie sich eine Welt gedacht, in welcher Jeder froh ist, wenn er nur das Leben fristen kann. Aber das Leben ist ja nur der Minimumausdruck. An sich fordert das Leben nicht bloss Selbstbewahrung, sondern Selbstvermehrung, und solchermassen ist es gerade „Wille zur Macht". Es leuchtet also ein, dass kein Grundunterschied zwischen dem neuen und dem alten Kunstwort vorhanden ist; der Kampf ums Dasein führt nothwendiger Weise den Kampf der Mächte und den Kampf um die Macht mit sich. Nun ist eine Rechtsordnung, von diesem Gesichtspunkte gesehen, ein Mittel im Kampf

der Mächte. Als souverän, als Mittel gegen allen Kampf überhaupt gedacht, wäre sie ein lebensfeindliches, ein die Zukunft und den Fortschritt des Menschen niederbrechendes Princip.

Etwas Aehnliches meinte schon Lassalle, als er den Ausspruch that, der Rechtsstandpunkt sei ein schlechter Standpunkt im Leben der Völker. Das für Nietzsche Bezeichnende ist die Freude am Kampf als solchen im Gegensatz zur Betrachtungsweise des modernen Humanismus. Für Nietzsche misst sich die Grösse eines Fortschritts daran, wieviel ihm geopfert werden muss. Die Hygieine, die das Leben in Millionen schwacher und unnützer Wesen aufrecht erhält, die eher sterben sollten, ist für ihn kein wirklicher Fortschritt. Ein Durchschnittsglück der Mittelmässigkeit, das der grösstmöglichen Anzahl der elenden Geschöpfe gesichert würde, die wir heutzutage Menschen nennen, wäre für ihn kein wirklicher Fortschritt. Aber für ihn, wie für Renan, würde die Erziehung von einer stärkeren, höheren Menschenart, als die, welche uns umgibt („der Uebermensch"), selbst wenn sie nur dadurch erreicht werden könnte, dass Massen von Menschen, wie wir sie kennen, hingeopfert werden müssten, ein grosser und wirklicher Fortschritt sein. Nietzsche's mit vollem Ernst ausgesprochene Zukunftsphantasien über die Erziehung des Uebermenschen und dessen Ergreifen der Macht auf Erden, haben eine solche Aehnlichkeit mit Renan's halb scherzend, halb skeptisch entworfenen Träumereien von einem neuen Asgaard, einer wirklichen Fabrik von Asen (Dialogues phil. 117), dass man kaum an einer Beeinflussung zweifeln kann. Nur, dass Renan unter dem überwältigenden Eindruck der Commune in Paris in Dialogform so schrieb, dass Pro und Contra zu Worte kommen, während bei Nietzsche der leichte Traum sich zu einer dogmatischen Ueberzeugung krystallisirt hat. Es verwundert und verletzt daher ein wenig, dass Nietzsche nie andere Aeusserungen

als antipathische über Renan vorbringt. Er berührt kaum seine geistesaristokratische Tendenz, aber er verabscheut die Ehrfurcht vor dem Evangelium der Demüthigen, die Renan überall an den Tag legt und die freilich in einem gewissen Streit mit der gehofften Errichtung einer Brutanstalt für Uebermenschen steht.

Renan und Taine nach ihm haben sich gegen die fast religiösen Gefühle gewandt, die im neuen Europa lange für die französische Revolution gehegt wurden. Renan hat früh aus nationalen Gründen die Revolution bedauert, Taine, der ursprünglich mit ihr sympathisirte, schlug nach gründlicherem Studium um. Nietzsche geht in ihren Spuren. Es ist natürlich, dass moderne Schriftsteller, die sich als Kinder der Revolution fühlen, mit den Urhebern der grossen Empörung sympathisiren, und sicher sind viele von ihnen unter der gegenwärtigen, antirevolutionären Stimmung in Europa nicht zu ihrem Recht gekommen. Aber die Schriftsteller haben u. A. in ihrer Scheu vor dem, was in dem politischen Jargon Cäsarismus genannt wird und in ihrem Aberglauben an Massenbewegungen übersehen, dass die grössten Empörer und Befreier nicht die vereinten Kleinen sind, sondern die wenigen Grossen; nicht die kleinen Missgönner, sondern die grossen Gönner, die den Anderen Recht, Wohlergehen und geistiges Wachsthum gönnen.

Es gibt zwei Klassen revolutionärer Geister, die, welche sich instinctiv zu Brutus und die, welche sich ebenso instinctiv zu Cäsar hingezogen fühlen. Cäsar ist der grosse Typus; Friedrich II. und Napoleon besassen jeder nur eine Gruppe seiner Eigenschaften. Die moderne Freiheitspoesie aus den vierziger Jahren wimmelt von Lobgesängen auf Brutus. Aber kein Dichter hat Cäsar besungen. Selbst ein so antidemokratischer Dichter wie Shakespeare war ganz ohne Blick für .seine Grösse, verherrlichte Brutus nach der Vorschrift Plutarch's auf seine Kosten und gab die Gestalt Cäsars in einer grossen

Karikatur. Nicht einmal Shakespeare hat verstanden, dass Cäsar einen ganz anderen Einsatz auf den Tisch des Lebens warf, als sein armer Mörder. Cäsar stammte von Venus ab, seine Form war Anmuth. Sein Geist hatte die edle Einfachheit, die das Merkmal der Grössten ist; sein Wesen war Adel. Er, nach dem noch heute alle höchste Macht ihren Namen trägt, konnte Alles, wusste und kannte Alles, was ein Heerführer und Herrscher ersten Ranges können und kennen muss. Nur einige Männer der italienischen Renaissance haben sich zu einer solchen Höhe von Genie erhoben. Für alle Fortschritte, die sich in jenen Tagen ausführen liessen, war sein Leben Bürgschaft. Brutus' Wesen war Doctrin, sein Merkmal die Beschränktheit, welche todte Zustände zurückführen will und die Vorbedeutung einer Berufung in der Zufälligkeit eines Namens sieht. Sein Stil war trocken und angestrengt, sein Geist unfruchtbar. Sein Laster war Habgier, Wucher seine Lust. Für ihn waren die Provinzen rechtlose Beute. Er liess fünf Senatoren in Salamin Hungers sterben, weil die Stadt nicht bezahlen konnte. Und dieser unfruchtbare Kopf ist wegen eines Dolchstosses, der nichts ausrichtete und nichts von dem verhinderte, was er verhindern sollte, eine Art Genius der Freiheit geworden, nur weil man nicht verstanden hat, was die Ausstattung der stärksten, reichsten, königlichen Natur mit der höchsten Machtfülle bedeutet.

Es lässt sich aus dem Angeführten leicht verstehen, dass Nietzsche die Gerechtigkeit nur aus activen Gemüthsbewegungen ableitet, da die Rückschlagsgefühle für ihn immer niedrige sind. Auf diesem Punkte hat er sich indessen nicht aufgehalten. Die Aelteren hatten in dem Vergeltungstrieb den Ursprung der Strafe gesehen. Stuart Mill hatte in seiner Nützlichkeitsmoral die Gerechtigkeit von der bereits angeführten Strafbestimmung (justum von jussum) abgeleitet, welche Sicherheitsmassregel, keine Vergeltung war. Rée hat in seinem Buche

vom „Ursprung des Gewissens" den verwandten Satz vertheidigt, dass die Strafe keine Folge des Gerechtigkeitsgefühls, sondern das Gerechtigkeitsgefühl eine Folge der Strafe sei. Die englischen Philosophen im Allgemeinen leiten das böse Gewissen von der Strafe ab. Ihr Werth soll darin bestehen, das Gefühl des Vergehens im Schuldigen zu erwecken.

Hiergegen protestirt Nietzsche. Er behauptet, dass die Strafe den Menschen nur verhärtet und kühlt, ja dass der Verbrecher sogar durch die Gerichtshandlung ihm gegenüber daran verhindert wird, sein Thun als verwerflich zu betrachten; denn er sieht genau dieselben Handlungen, welche er begangen: Spionage, Fallenlegen, Ueberlisten, Qual zufügen, im Dienste der Justiz gegen sich ausgeübt und dann gebilligt. Während langer Zeiten kümmerte man sich auch gar nicht um die Sünde des Verbrechers, man betrachtete ihn nur als schädlich, nicht als schuldig, sah in ihm ein Stück Schicksal, und der Verbrecher seinerseits nahm die Strafe auch als ein Stück Schicksal, das über ihn hereinbrach und trug sie mit demselben Fatalismus, mit dem die Russen noch heutzutage leiden. Im Allgemeinen kann man sagen, die Strafe zähmt den Menschen, sie bessert ihn nicht.

Der Ursprung des bösen Gewissens ist also noch unerklärt. Nietzsche stellt folgende geniale Hypothese auf: Das böse Gewissen ist der tiefgehende Krankheitszustand, der im Menschen unter dem Druck der gründlichsten Veränderung zum Ausbruch kam, die er überhaupt durchgemacht, nämlich da er sich endgültig in eine Gesellschaft eingesperrt fand, die gefriedet war. Alle die starken und wilden Triebe, wie Unternehmungslust, Tollkühnheit, Verschlagenheit, Raubsucht, Herrschsucht, die bis dahin nicht bloss geehrt, sondern förmlich aufgezüchtet worden, wurden plötzlich als gefährlich gestempelt und schrittweis als unsittlich und verbrecherisch gebrandmarkt. Wesen, die zu einem umherstreifenden,

kriegerischen Abenteurerleben passten, sahen auf einmal alle ihre Instincte als werthlos, ja als verboten bezeichnet. Ein ungeheurer Missmuth, eine Niedergeschlagenheit ohne Gleichen bemächtigte sich ihrer. Und alle die Instincte, die sich nicht nach aussen Luft machen durften, wandten sich nun nach innen, gegen den Menschen selbst: das Feindschaftsgefühl, die Grausamkeit, der Drang nach Abwechselung, Wagespiel, Ueberfall, Verfolgung, Verwüstung — da entstand das böse Gewissen.

Als der Staat errichtet wurde — nicht durch einen Gesellschaftsvertrag, wie Rousseau und seine Zeitgenossen voraussetzten — sondern dadurch, dass eine Eroberer-rasse mit furchtbarer Tyrannei auf eine zahlreichere, aber unorganisirte Bevölkerung niederschlug — da wandten sich alle die Freiheitsinstincte derselben nach innen; die active Kraft, die Begierde nach Macht kehrte sich gegen den Menschen selbst. Und in diesem Erdreich sprossen dann die Schönheitsideale: Selbstverleugnung, Selbstaufopferung, Uneigennützigkeit empor. Die Lust an der Selbstaufopferung ist in ihrem Keim eine Art Grausamkeitsdrang; das böse Gewissen ist die Begierde nach Selbstmisshandlung.

Man fühlte nun nach und nach das Verbrochene als eine Schuld, Schuld gegen die Vorzeit, die Vorfahren, welche durch Opfer bezahlt werden musste, — anfangs durch Nahrung im gröbsten Verstand — durch Ehrenbezeugungen und durch Gehorsam; denn alle Gebräuche sind als Werke der Vorväter auch ihre Befehle.[1] Man lebte in einer ewigen Angst, ihnen nicht genug zu geben, man opferte ihnen das Erstgeborene, den Erstgeborenen. Die Furcht vor dem Stammvater stieg in dem Masse, wie die Macht des Geschlechts zunahm. Bisweilen wird er zum Gott umgeschaffen, wobei der Ursprung des Gottes aus der Furcht deutlich zu erkennen ist.

[1] Man vergleiche Lassalle's Theorie des römischen Testaments.

Das Schuldgefühl gegen die Gottheit ist Jahrhunderte hindurch stetig gestiegen, bis die Anerkennung der christlichen Gottheit als Universalgott ein Maximum von Schuldgefühl zum Ausbruch brachte. Erst in unseren Tagen spürt man ein merkbares Abnehmen dieses Schuldgefühls; aber wo das Sündenbewusstsein seinen Höhepunkt erreicht hat, da hat das böse Gewissen um sich gefressen wie ein Krebs, indem das Gefühl der Schuld, für die Sünden unmöglich Genüge thun zu können, das alleinherrschende wurde, und der Gedanke einer ewigen Strafe sich mit ihm verband. Der Stammvater (Adam) wird nun von einem Fluch getroffen gedacht, die Sünde ist Erbsünde. Ja, in die Natur selbst, aus deren Schoss der Mensch hervorgeht, wird das böse Princip verlegt: sie ist verflucht, verteufelt — bis wir vor dem paradoxen Ausweg stehen, in dem die gemarterte Menschheit ein paar tausend Jahre Trost gefunden hat: Gott opfert sich für die Menschheit und macht sich in seinem eigenen Fleisch und Blut bezahlt.

Der nach innen gekehrte Grausamkeitstrieb hat sich hier in Selbstpeinigung verwandelt und alle thierisch-menschlichen Instincte sind hier als Schuld gegen Gott gedeutet worden. Jedes Nein, das der Mensch zu seiner Natur, seinem wirklichen Wesen sagt, schleudert er hier als ein Ja, eine Wirklichkeitserklärung aus sich heraus, um die Heiligkeit des Gottes, sein Richterwesen und demnächst Ewigkeit, Jenseits, Qual ohne Ende zu bestätigen.

Um das Entstehen der asketischen Ideale recht zu begreifen, muss man ausserdem bedenken, dass die ältesten Geschlechter geistiger und contemplativer Naturen unter einem fürchterlichen Druck von Geringschätzung seitens der Jäger und Todtschläger lebten. Das Unkriegerische an ihnen war diesen verächtlich. Sie konnten sich nicht anders helfen, als indem sie Furcht erweckten. Das konnten sie nur durch Grausamkeit gegen sich selbst,

durch Kasteiung und Selbstqual in einem Einsiedlerleben thun. Als Priester, Wahrsager, Zauberer schlugen sie die Massen mit abergläubischem Entsetzen. Der asketische Priester ist also für Nietzsche die hässliche Larve, aus welcher der gesunde Denker sich entwickelt hat. Unter seiner Herrschaft wurde unsere Erde der asketische Planet: ein Rabennest im Himmelsraum, von missvergnügten, hochmüthigen Geschöpfen bewohnt, denen vor dem Leben ekelte, die ihren Planeten als ein Jammerthal verabscheuten und, von Unwillen gegen Schönheit und Freude erfüllt, sich selbst soviel Böses wie möglich zufügten.

Nicht desto weniger ist der Widerspruch, den wir in der Askese finden: Das Leben gegen das Leben gebraucht, nur ein scheinbarer. In Wirklichkeit entspricht das asketische Ideal dem tiefen Hang und Drang eines hinsiechenden Lebens nach Pflege und Heilung. Es ist ein Ideal, das auf Schwächung und Müdigkeit hindeutet; auch mit seiner Hülfe kämpft das Leben gegen den Tod. Es ist ein Kunstgriff zur Selbsterhaltung des Lebens. Die Voraussetzung dafür ist der Krankheitszustand des gezähmten Menschen, der Ekel am Leben mit dem Wunsch, etwas Anderes zu sein, irgendwo anders zu sein, zur höchsten Innerlichkeit und Leidenschaft potenzirt.

Der asketische Priester ist die Verkörperung dieses Wunsches. Kraft desselben hält er die ganze Herde verstimmter, entmuthigter, verzweifelter, verunglückter Wesen am Leben fest. Gerade weil er selbst krank ist, ist er ihr geborener Hirte. Wäre er gesund, würde er sich von all dieser Begierde: Schwäche, Neid, Pharisäismus, falsche Sittlichkeit als Tugend umzustempeln, mit Unwillen abwenden. Aber krank, wie er ist, ist er dazu berufen, Krankenwächter in dem grossen Hospital von Sündern und Sünderinnen zu sein. Er geht beständig mit Leidenden um, die die Ursachen ihrer Qual ausser sich suchen; er lehrt den Leidenden, dass die schuldige Ursache seiner

Qual er selbst ist. So giebt er dem Groll des missglückten Menschen eine andere Richtung, macht ihn ungefährlicher, indem er ihn nöthigt, einen grossen Theil seines Grolls über sich selbst ergehen zu lassen. Einen Arzt kann man den asketischen Priester eigentlich nicht nennen; aber er mildert Leiden, erfindet Trost jeder Art, bald Betäubungs-, bald Reizmittel.

Sein Hauptmittel war immer, dass er das Schuldgefühl in Sünde umdeutete. Das innere Leiden wurde Strafe. Der Kranke wurde Sünder. Nietzsche vergleicht den Unglücklichen, der diese Erklärung seiner Qual erhält, mit dem Huhn, um das man einen Kreidestrich gezogen. Jetzt kann er nicht weiter kommen. Wohin man während einer langen Reihe von Jahrhunderten sieht, da sieht man den hypnotischen Blick des Sünders — trotz Hiob — auf die Schuld als die einzige Ursache des Leidens starren. Ueberall das böse Gewissen, die Geissel, das Busshemd und Thränen und Zähneknirschen und der Ruf: mehr Schmerz, mehr Schmerz! Alles diente dem asketischen Ideal. Und so entstanden epileptische Epidemien, wie die der St. Veitstänzer und Flagellanten und die Hexenhysterie und die grossen Massendelirien in extravaganten Sekten (die noch in Phänomenen wie der Heilsarmee u. dergl. spuken).

Das asketische Ideal hat noch keine wirklichen Angreifer; es gibt noch keine bestimmten Verkündiger eines neuen Ideals. Insofern als die Wissenschaft seit Copernicus stets darauf ausgegangen ist, den Menschen ihren früheren starken Glauben an die eigene Bedeutung zu rauben, wirkt sie eher in Uebereinstimmung mit ihm. Seine wirklichen Feinde und Untergraber hat das asketische Ideal zur Zeit im Grunde nur in Comödianten dieses Ideals, in heuchlerischen Verfechtern desselben, die das Misstrauen dagegen erwecken und aufrecht erhalten.

Da die Sinnlosigkeit der Leiden als ein Fluch empfunden wurde, gab das asketische Ideal ihnen einen

Sinn; einen Sinn, der einen neuen Strom von Leiden mit sich führte, aber besser war, als keiner. Ein neues Ideal ist gegenwärtig im Begriff, sich zu bilden, ein Ideal, das im Leiden eine Lebensbedingung, eine Glücksbedingung sieht und im Namen einer neuen Cultur dasjenige bestreitet, was wir bisher Cultur genannt haben.

V.

Es gibt unter Nietzsche's Werken ein sonderbares Buch, das den Titel hat: „Also sprach Zarathustra." Es besteht aus vier Theilen, in den Jahren 1883—1885 geschrieben.

Die Hauptperson und Einiges in der Form ist der Avesta der Perser entlehnt. Zarathustra ist der mystische Religionsstifter, der meist Zoroaster genannt wird. Seine Religion ist die Religion der Reinheit; seine Weisheit ist leicht und freimüthig, wie die Weisheit dessen, der gleich nach seiner Geburt lachte; sein Wesen ist Licht und Lohe. Der Adler und die Schlange, die beiden Thiere, die er bei sich in seiner Berghöhle hat, das stolzeste und das klügste Thier, sind alte persische Symbole.

Dieses Werk enthält Nietzsche's Theorien sozusagen in Form von Religion. Es ist der Koran, oder richtiger die Avesta, die es ihm ein Bedürfniss war zu hinterlassen — dunkel und tief, hochfliegend und abstract, prophetisch und zukunftstrunken, bis an den Rand gefüllt mit dem Wesen seines Urhebers, das wiederum ganz von sich selbst erfüllt ist.

Von modernen Werken, die diesen Ton angeschlagen und diesen symbolisch-allegorischen Stil angewandt haben, sind zu nennen Mickiewicz' „Buch der polnischen Pilger", Slowacki's „Anheli" und „Das Wort eines Gläubigen" von dem von Mickiewicz beeinflussten Lamennais. Aber

alle diese Bücher sind biblisch in ihrer Sprache und ihrem Geist. „Zarathustra" dagegen ist ein Erbauungsbuch für freie Geister.

Nietzsche selbst stellt dieses Werk am höchsten unter seinen Schriften. Ich theile diese Auffassung nicht. Die Einbildungskraft, von der er getragen wird, ist nicht gestaltenbildend genug, und eine gewisse Monotonie ist unzertrennlich von der archaistischen, in Typen sich bewegenden Darstellung.

Aber es ist ein Buch für Diejenigen, welche die nur Gedanken enthaltenden Werke Nietzsche's nicht zu bewältigen vermögen; es enthält alle seine Grundgedanken in rhetorisch-dichterischer Form. Der Vorzug dieses Werkes ist ein Stil, der vom ersten bis zum letzten Worte volltönend, tiefklingend, starkstimmend ist; hie und da ein wenig salbungsvoll in seinem streitbaren Urtheilen und Verurtheilen; immer ein Ausdruck für Selbstfreude, ja Selbstberauschung, aber reich an Feinheiten, wie an Kühnheiten, sicher und zuweilen gross. Hinter diesem Stil liegt eine Stimmung wie Windstille in einer Bergluft, die so leicht, so ätherrein ist, dass keine Ansteckungsstoffe in ihr vorhanden sind, keine Bakterien in ihr gedeihen — und kein Lärm, kein Stank, kein Staub, kein Stein, kein Steg hinaufreicht.

Droben reiner Himmel, am Fuss des Berges das freie Meer und drüber ein Lichthimmel, ein Lichtabgrund, eine Azurglocke, die sich stumm über brausende Wasser und mächtige Bergrücken wölbt. Droben ist Zarathustra mit sich allein, reine Luft in vollen tiefen Zügen athmend, allein mit der aufgehenden Sonne, allein mit dem Glühen des Mittags, das nicht die Frische vermindert; allein mit den blinkenden, sprechenden Sternen der Nacht.

Ein gutes, tiefes Buch ist es. Ein Buch, hell durch seine Lebensfreude, dunkel durch seine Räthselsprache, ein Buch für geistige Bergsteiger und Wagehälse und für die nicht Vielen, die in der grossen Menschen-

verachtung aufgeübt sind, die das Gedränge und den Haufen geringschätzt, und in der grossen Menschenliebe, die nur darum so tief verabscheut, weil ihr das Bild einer höheren tapfereren Menschheit vorschwebt, die sie aufziehen und aufzüchten will.

Zarathustra ist hinaufgeflüchtet in seine Höhle auf dem Berge aus Ekel vor dem kleinen Glück und den kleinen Tugenden. Er hat gesehen, dass die Lehre der Menschen über Tugend und Zufriedenheit sie beständig kleiner macht: ihre Güte besteht meist darin, dass sie wollen, Niemand solle ihnen Böses thun, darum kommen sie den Anderen zuvor, indem sie ihnen etwas Gutes thun. Das ist Feigheit und wird Tugend genannt. Freilich greifen sie auch gerne an und schaden gerne, aber doch nur denen, die ein für allemal preisgegeben sind, und denen man ohne Gefahr zu nahe treten darf. Das wird Tapferkeit genannt und ist nur noch tiefere Feigheit. Aber wenn Zarathustra die feigen Teufel aus dem Menschen austreiben will, so rufen sie ihm entgegen: „Zarathustra ist gottlos."

Er ist einsam, denn alle seine früheren Gefährten sind von ihm abgefallen; die jungen Herzen wurden alt und nicht einmal alt, nur müde und träg, nur gemein — sie nennen das, auf's Neue fromm geworden sein. „Um Licht und Freiheit flatterten sie einst, gleich Mücken und jungen Dichtern. Ein wenig älter, ein wenig kälter, und schon sind sie Dunkler und Munkler und Ofenhöcker." Sie haben ihr Zeitalter verstanden. Sie wählten Zeit und Stunde gut. „Denn eben wieder fliegen die Nachtvögel aus. Die Stunde kam allem lichtscheuen Volke."

Zarathustra verabscheut die grosse Stadt wie eine Hölle für Einsiedlergedanken. „Alle Läster und Laster sind hier zu Hause; aber es gibt hier auch Tugendhafte, es gibt viel anstellige, angestellte Tugend. Viel anstellige Tugend mit Schreibfingern und hartem Sitz- und Wartefleisch."

Und Zarathustra verabscheut den Staat, verabscheut ihn wie Henrik Ibsen im Norden und tiefer als er.

Für ihn ist der Staat das kälteste aller kalten Ungeheuer. Die Grundlüge des Staats ist die, dass er das Volk ist. „Nein, schaffende Geister waren es, die das Volk schufen und ihm einen Glauben und eine Liebe gaben; so dienten sie dem Leben; jedes Volk ist eigenthümlich, aber der Staat ist überall gleich.“ Staat ist für Zarathustra das, „wo der langsame Selbstmord Aller Leben genannt wird“. Der Staat ist für die Vielzuvielen. Erst wo der Staat aufhört, fängt der Mensch an, der nicht überflüssig ist; der Mensch, der die Brücke ist zum Uebermenschen.

Vor den Staaten ist Zarathustra auf seinen Berg geflüchtet, in seine Höhle.

In Schonung und Mitleid lag die grösste Gefahr für ihn. Reich an den kleinen Lügen des Mitleids lebte er unter den Menschen.

„Zerstochen von giftigen Fliegen und ausgehöhlt, dem Steine gleich, von vielen Tropfen Bosheit, so sass ich unter ihnen und redete mir noch zu: „unschuldig ist alles Kleine an seiner Kleinheit. Sonderlich die, welche sich „die Guten“ heissen, stechen in aller Unschuld, sie lügen in aller Unschuld; wie vermöchten sie, gegen mich gerecht zu sein?“

„Wer unter den Guten lebt, den lehrt Mitleid lügen. Mitleid macht dumpfe Luft allen freien Seelen. Die Dummheit der Guten nämlich ist unergründlich.“

„Ihre steifen Weisen, ich hiess sie weise, nicht steif. Ihre Todtengräber, ich hiess sie Forscher und Prüfer — so lernte ich Worte vertauschen. Die Todtengräber graben sich Krankheiten an. Unter altem Schutt ruhen schlimme Dünste. Auf Bergen soll man leben.“

Und mit seligen Nüstern athmet er wieder Bergfreiheit ein. Erlöst sind nun seine Athemzüge von dem Geruch alles Menschenwesens. Da sitzt Zarathustra mit

den alten zerbrochenen Tafeln des Gesetzes und neuen halbbeschriebenen Tafeln um sich herum und wartet auf seine Stunde, die Stunde, da der Löwe kommt mit dem Taubenschwarm, die Kraft mit der Sanftmuth, und ihm huldigt. Und er reicht den Menschen eine neue Tafel, auf der solche Lehren, wie diese stehen:

Schone nicht deinen Nächsten! Die grosse Liebe zu den Fernsten gebietet es. Der Nächste ist etwas, das überwunden werden muss.

Sage nicht: Ich thue gegen Andere, wie ich will, dass Andere gegen mich thun sollen. Was *du* thust, kann Keiner dir thun. Es gibt keine Wiedervergeltung.

Glaube nicht, dass du nicht rauben sollst. Ein Recht, das du dir rauben kannst, sollst du dir niemals schenken lassen.

Hüte dich vor den guten Menschen. Sie sprechen nie die Wahrheit. Denn Alles, was sie böse nennen: das verwegene Wagen, das lange Misstrauen, das grausame Nein, der tiefe Ekel vor den Menschen, die Fähigkeit und der Wille, in Lebendiges zu schneiden, das Alles muss hinzu, wo eine Wahrheit geboren werden soll.

Alles Vergangene ist preisgegeben. Aber da es so ist, könnte es geschehen, dass der Pöbel Herr würde und Alles in seinen flachen Wassern erstickte, oder dass ein Gewaltherrscher sich Alles zueignete. Darum bedürfen wir eines neuen Adels, der allem Pöbel und allem Gewaltherrischen Widersacher ist, und der auf neuen Tafeln das Wort schreibt: edel. Sicherlich keines Adels, den man kaufen kann, oder, dessen Vorväter Kreuzzüge ins gelobte Land machten, oder dessen Tugend nur diejenige ist, das Vaterland zu lieben. Nein, lehrt Zarathustra, vertrieben sollt ihr sein von euren Vaterländern und von euren Grossvaterländern und Urgrossvaterländern. Nicht eurer Väter Land sollt ihr lieben, sondern eurer Kinder Land. Diese Liebe, das ist der neue Adel, die Liebe zu dem neuen Land, dem

unentdeckten, das fern liegt in dem fernsten Meer. An euern Kindern sollt ihr das Unglück gut machen, dass ihr eurer Väter Kinder seid. Alles Vergangene sollt ihr auf diese Weise erlösen.

Zarathustra ist voll von Milde. Andere haben gesagt: du sollst nicht ehebrechen. Zarathustra lehrt: die Redlichen sollen zu einander sagen: „Lasst uns zusehen, dass wir einander lieb behalten, lasst uns einander eine Frist setzen, damit wir versuchen können, ob wir eine längere Frist wünschen.“ Was nicht gebogen werden kann, wird gebrochen. Ein Weib sagte zu Zarathustra: Wohl brach ich die Ehe; aber zuerst brach die Ehe mich.

Und Zarathustra ist ohne Gnade. Es heisst: Stosse nicht an den Wagen, der abwärts geht. Aber Zarathustra sagt: was reif zum Fall ist, daran sollt ihr stossen. Alles, was unserer Zeit angehört, fällt und verfällt. Keiner kann es aufhalten, aber Zarathustra will noch danach stossen.

Zarathustra liebt die Tapferen. Aber nicht die Tapferkeit, die jeden Angriff beantwortet. Es gehört oft mehr Tapferkeit dazu, sich zurückzuhalten und vorbeizugehen und sich für den würdigeren Feind aufzusparen. Zarathustra lehrt nicht: Ihr sollt euere Feinde lieben, sondern: Ihr sollt euch nicht in Kampf mit Feinden einlassen, die ihr verachtet.

Warum so hart? rufen die Menschen Zarathustra zu. Er antwortet: warum so hart, sprach zum Diamanten einst die Küchenkohle: sind wir denn nicht Nah-Verwandte? Die Schaffenden sind hart. Ihre Seligkeit ist, ihre Hand auf Jahrtausende zu drücken wie auf Wachs.

Keine Lehre empört Zarathustra mehr, als die von der Eitelkeit und Bedeutungslosigkeit des Lebens. Sie ist in seinen Augen altes Geschwätz, Altweibergeschwätz. Und die Lehre des Pessimismus von der überwiegenden Unlust als Summe des Lebens ist Gegenstand seines entschiedenen Abscheues.

Dieselbe schwärmerische Liebe zum Leben hat Nietzsche bewegt den „Hymnus an das Leben" von seiner Freundin Frau Andreas-Salomé für Chor und Orchester zu setzen. Es heisst darin:

Gewiss so liebt ein Freund den Freund
Wie ich dich liebe, räthselvolles Leben,
Ob ich gejauchzt in dir, geweint,
Ob du mir Leid, ob du mir Lust gegeben.
Ich liebe dich mit deinem Glück und Harme,
Und wenn du mich vernichten musst,
Entreisse ich mich schmerzvoll deinem Arme,
Wie Freund sich reisst von Freundes Brust.

Und das Gedicht schliesst:

Hast du kein Glück mehr übrig mir zu schenken,
Wohlan, noch hast du deine Pein.

Wenn Achilles es vorzog, Tagelöhner auf der Erde, statt König im Reich der Schatten zu sein, so ist die Aeusserung schwach und zahm im Vergleich mit diesem Ausbruch von Lebensdurst, der in seiner Paradoxie selbst nach dem Kelch der Qualen lechzt.

Eduard von Hartmann glaubt an den Beginn und das Ende des „Weltprocesses". Er meint, dass keine Ewigkeit hinter uns liegen kann; sonst müssten schon alle Möglichkeiten eingetreten sein, was — nach seiner Behauptung — nicht der Fall ist. Auch auf diesem Punkt in scharfem Gegensatz zu ihm, lehrt Zarathustra mit eigenthümlicher, nicht eben überzeugender Mystik das ewige Wiederkommen, d. h. dass alle Dinge ewig zurückkehren und wir selbst auch, dass wir schon seit ewigen Zeiten gewesen sind und alle Dinge mit uns. Die grosse Uhr der Welt ist für ihn eine Sanduhr, ein Stundenglas, das sich immer von Neuem umkehrt um immer wieder auszulaufen. Es ist das genaue Gegenstück zu Hartmanns Weltuntergangslehre.

Bei seinem Tode wird Zarathustra sagen: nun schwinde und sterbe ich; in einem Nu bin ich nichts, denn die Seele ist sterblich wie der Körper; aber der Knoten von Ursachen, in den ich hineinverknüpft bin, kehrt wieder und wird mich immer wieder hervorbringen.

Am Schluss des dritten Theils von Zarathustra ist ein Capitel mit der Ueberschrift: „Das andere Tanzlied." Tanz ist in Nietzsche's Sprache immer der Ausdruck für den hohen Leichtsinn, der über der Erdenschwere und über all dem dummen Ernst erhaben ist. Dieses in sprachlicher Hinsicht sehr merkwürdige Lied ist eine gute Probe des Stils in diesem Werk, wo er sich zu dem höchsten dichterischen Flug erhebt. Zarathustra sieht das Leben vor sich als ein Weib; sie schlägt Kastagnetten und er tanzt mit ihr, all seinen Zorn auf das Leben und alle seine Liebe zum Leben hinaussingend:

Wer hasste dich nicht, dich grosse Binderin, Umwinderin, Versucherin, Finderin! Wer liebte dich nicht, dich unschuldige, ungeduldige, windseilige, kindsäugige Sünderin!

In diesem Gespräch zwischen dem Leben und seinem Liebhaber, Tänzerin und Tänzer, kommen die Worte vor: O Zarathustra, du liebst mich bei Weitem nicht so hoch, wie du sagst, du bist mir nicht treu genug. Es gibt eine alte schwere Brummglocke; die brummt Nachts bis zu deiner Höhle hinauf. Hörst du die Glocke Mitternachts die Stunde schlagen, so denkst du bis Mittag, dass du mich bald verlassen willst.

Und so folgt zum Schluss das Lied der alten Mitternachtsglocke. Aber im vierten Bande des Werks, im Abschnitt „Nachtwandlerlied" wird Zeile für Zeile jene kurze Strophe glossirt und commentirt, die halb wie ein mittelalterliches Wächterlied, halb wie der Psalm eines Mystikers geformt, die geheimnissvolle Stimmung in Nietzsche's Geheimlehre zur kürzesten Formel zusammengedrängt enthält:

Es geht gegen Mitternacht, und so heimlich, so schrecklich, so herzlich, wie die Mitternachtsglocke zu Zarathustra redet, ruft er den höheren Menschen zu: Um Mitternacht hört man Vieles, was am Tage nicht laut werden darf, und die Mitternacht spricht: *O Mensch, gib Acht!*

Wo ist die Zeit hin? Sank ich nicht in tiefe Brunnen? Die Welt schläft. Und kälteschauernd fragt es: Wer soll der Erde Herr sein? *Was spricht die tiefe Mitternacht?*

Die Glocke brummt, der Holzwurm pickt, der Herzenswurm nagt: *Ach! Die Welt ist tief.*

Aber die alte Glocke ist wie ein klangvolles Instrument; alle Qual hat sie ins Herz gebissen, der Väter und der Urväter Schmerz und alles Glück hat sie in Schwingung gesetzt, der Väter und der Urväter Glück — es steigt aus der Glocke wie Ewigkeitsduft, ein rosenseliger Goldweingeruch von altem Glück und dieses Lied: *Die Welt ist tief und tiefer als der Tag gedacht.*

Ich bin zu rein für die plumpen Hände des Tages. Die Reinsten sollten die Herren der Erde sein, die Unerkanntesten, die Stärksten, die Mitternachtsseelen, die heller und tiefer sind, als jeder Tag. *Tief ist ihr Weh.*

Aber Lust geht tiefer, als Herzensqual. Denn die Qual spricht: Brich mein Herz! Flieg weg, meine Klage! *Weh spricht: vergeh!*

Doch Ihr höhern Menschen! sagtet Ihr jemals Ja zu einer Lust, so sagtet Ihr auch Ja zu allem Wehe. Denn Lust und Qual sind verkettet, verliebt in einander, unzertrennlich. Und Alles beginnt von Neuem, Alles ist ewig. *Denn alle Lust will Ewigkeit, will tiefe, tiefe Ewigkeit.*

Also ist dies das Mitternachtslied:

O Mensch! Gib Acht!
Was spricht die tiefe Mitternacht?
„Ich schlief, ich schlief —
Aus tiefem Traum bin ich erwacht.

Die Welt ist tief
Und tiefer als der Tag gedacht.
Tief ist ihr Weh —
Lust — tiefer noch als Herzeleid:
Weh spricht: Vergeh!
Doch alle Lust will Ewigkeit —
— Will tiefe, tiefe Ewigkeit!"

VI.

So also ist er, dieser streitbare Mystiker, Dichter und Denker, dieser Immoralist, der nicht müde wird zu verkündigen. Kommt man zu ihm von den englischen Philosophen, so tritt man in eine ganz andere Welt hinein. Die Engländer sind alle zusammen geduldige Geister, deren Wesen auf Aneinanderreihen und Umspannen einer Menge kleiner Thatsachen ausgeht, um dadurch ein Gesetz zu finden. Die besten unter ihnen sind aristotelische Köpfe. Wenige fesseln persönlich; die meisten scheinen als Persönlichkeiten wenig zusammengesetzt zu sein. Sie wirken mehr durch das, was sie thun, als durch das was sie sind. Nietzsche dagegen ist (wie Schopenhauer) ein Errather, ein Seher, ein Künstler, weniger interessant durch das, was er thut, als durch das, was er ist.

So wenig deutsch er sich auch fühlt, setzt er doch die metaphysische und intuitive Ueberlieferung der deutschen Philosophie fort und hegt den tiefen Widerwillen der deutschen Denker gegen jeden Nützlichkeitsgesichtspunkt. In seiner leidenschaftlichen, aphoristischen Form ist er unbedingt original; durch seinen Gedankeninhalt erinnert er hin und wieder an Viele Andere, sowohl in dem Deutschland, wie in dem Frankreich der Gegenwart; er hält es indessen augenscheinlich für rein unmöglich, dass er einem Zeitgenossen etwas zu danken habe, und zürnt gegen Alle, die ihm in dem einen oder anderen Punkte gleichen.

Es ist schon berührt worden, in wie hohem Grade er an Ernest Renan durch seine Auffassung der Cultur und seine Hoffnung auf eine Geistesaristokratie, welche die Herrschaft der Erde ergreifen könnte, erinnert. Nichtsdestoweniger hat er nie ein anerkennendes Wort für Renan übrig.

Es ist gleichfalls berührt worden, dass er in seinem Kampf mit der Schopenhauer'schen Mitleidsmoral Eduard von Hartmann zum Vorgänger hat. In diesem Schriftsteller, dessen Ernst und grosses Talent unbestreitbar sind, will Nietzsche nach Art einiger deutscher Universitätslehrer mit unkritischer Ungerechtigkeit einen Charlatan sehen. Hartmann's Wesen besteht aus schwereren Stoffen, als das Nietzsche's. Er ist schwerfällig, suffisant, grundgermanisch und endlich, im Gegensatz zu Nietzsche, ganz unberührt von französischem Geist und südlichem Sonnenbrand. Aber es gibt Berührungspunkte zwischen ihnen, die auf den historischen Verhältnissen in dem Deutschland beruhen, das sie Beide erzogen hat.

In erster Linie ist etwas Gleichartiges in ihrer Lebensstellung, da sie Beide als Artillerieofficiere eine ähnliche Schule durchgemacht haben; demnächst in ihrer Bildung, insofern sie beide von Schopenhauer ausgegangen sind und nichtsdestoweniger grosse Ehrerbietung für Hegel bewahrt haben, also diese beiden feindlichen Brüder in ihrer Verehrung vereinen. Weiter stimmen sie in ihrer gleich fremden Stellung zur christlichen Religiosität und christlichen Moral überein, ebenso in ihrer ganz modern deutschen Geringschätzung der Demokratie.

Nietzsche gleicht Hartmann in seinen Angriffen auf Anarchisten und Socialisten, nur dass Hartmann's Haltung hier wissenschaftlicher ist, während Nietzsche sich in geschmackloser Weise darin gefällt, vor den „anarchistischen Hunden" zu sprechen und das in demselben Athemzug, in dem er Abscheu für den Staat hegt und ausspricht. Nietzsche gleicht Hartmann weiter in seiner

immer wiederkehrenden Aufweisung der Unmöglichkeit des Gleichheitsideals und des Friedensideals, da das Leben nichts als Ungleichheit und Krieg ist: „Was ist gut? tapfer zu sein ist gut. Nicht die gute Sache heiligt den Krieg, sondern der gute Krieg heiligt jede Sache.“ Wie sein Vorgänger verweilt er bei der Nothwendigkeit des Kampfes um die Macht und bei dem vermeintlichen Culturnutzen des Krieges.

In diesen beiden doch verhältnissmässig so unabhängigen Schriftstellern, von denen der eine ein mystischer Naturphilosoph, der andere ein mystischer Immoralist ist, spiegelt sich der in dem neuen deutschen Reiche vorherrschende Militarismus. Hartmann nähert sich auf vielen Punkten dem gewöhnlichen deutschen Nationalgefühl. Nietzsche steht in principiellem Streit sowohl mit ihm wie mit dem Schöpfer des deutschen Reichs; aber etwas von Bismarck's Geist liegt gleichwohl über den Werken beider Männer. Was die Kriegsfrage angeht, so ist der Unterschied zwischen ihnen nur der, dass Nietzsche den Krieg nicht um einer phantastischen Welterlösung willen liebt, sondern damit die Mannheit nicht aus der Welt verschwinde.

In seiner Geringschätzung des Weibes, seinem Schmähen ihrer Befreiungsversuche begegnet sich Nietzsche wieder mit Hartmann, doch nur insofern Beide hierin an Schopenhauer erinnern, dessen Schüler auf diesem Gebiet Hartmann ist. Während Hartmann indessen hier nur als Doctrinär mit einem gewissen Anstrich von Pedanterie auftritt, spürt man bei Nietzsche unter seinen Ausfällen gegen das weibliche Geschlecht einen feineren Sinn für die Gefährlichkeit des Weibes, der auf schmerzliche, persönliche Erfahrung hindeutet. Viele Frauen scheint er nicht gekannt zu haben, aber die er gekannt hat, hat er augenscheinlich geliebt und gehasst, doch am meisten geringgeschätzt. Immer wieder kommt er darauf zurück, wie ungeeignet der freie, genialische Geist für die Ehe

ist. Es liegt in diesen Aeusserungen an mehreren Stellen etwas stark Individuelles, so besonders in der hartnäckig betonten Nothwendigkeit vom einsamen Leben des Denkers. Was aber das weniger persönliche Raisonnement über das Weib angeht, so spricht das altväterische Deutschland aus Nietzsche wie aus Hartmann, dieses Land, dessen Frauen Jahrhunderte hindurch, im Gegensatz zu den Frauen Frankreichs und Englands, auf das häusliche und streng private Leben hingewiesen waren. Man muss an diesen deutschen Schriftstellern im Allgemeinen anerkennen, dass sie Blick für den tiefen Gegensatz und beständigen Krieg zwischen den Geschlechtern haben, den Stuart Mill nicht sah und nicht verstand. Aber doch ist die Ungerechtigkeit gegen den Mann und die ziemlich flache Billigkeit gegen das Weib, in welche Mill's bewunderungswürdiger Befreiungsversuch zuweilen herausläuft, bei Weitem der brutalen Unbilligkeit Nietzsche's vorzuziehen, der es behauptet, dass wir in unserer Behandlung des Weibes zu der „ungeheuern Vernunft des alten Asiens" zurückkehren müssen.

In seinem Kampf gegen den Pessimismus hat Nietzsche endlich Eugen Dühring (besonders in dessen „Der Werth des Lebens") zum Vorgänger, und dieser Umstand scheint ihm so viel Unwillen, ja Verbitterung eingeflösst zu haben, dass er in einer bisweilen versteckten, bisweilen offenen Polemik Dühring als seinen Affen bezeichnet. Dühring ist ihm ein Greuel, als Plebejer, als Antisemit, als Racheapostel, als Schüler von Comte und den Engländern; aber Nietzsche hat kein Wort übrig für das sehr bedeutende an Dühring, das nicht in Bezeichnungen wie jene aufgeht. Man versteht inzwischen recht wohl, wenn man Nietzsche's eigenes Schicksal bedenkt, dass Dühring, der blinde Mann, der lange ignorirte Denker, der auf die officiellen Gelehrten herabsieht, der ausserhalb der Universitäten lehrende Philosoph, der, obwohl ihn das Leben so wenig verwöhnt hat, seine

Liebe zum Leben laut bekennt — vor Nietzsche wie seine eigene Caricatur dasteht. Das sollte indessen kein Grund für ihn sein, dann und wann selbst den Dühringschen Scheltton anzuschlagen.

Merkwürdig ist es, dass dieser Mann, der so unendlich viel von französischen Moralisten und Psychologen wie La Rochefoucauld, Chamfort und Stendhal gelernt hat, sich so wenig von der Beherrschung in ihrer Form hat aneignen können. Er ist dem Zwange nicht unterworfen gewesen, den der litterarische Ton in Frankreich Jedem hinsichtlich der Erwähnung und Schilderung der eigenen Person auferlegt. Lange scheint er dafür gekämpft zu haben, sich selbst zu finden und ganz er selbst zu werden. Um sich zu finden, kroch er in seine Einsamkeit wie Zarathustra in seine Höhle hinein. Als es ihm gelungen war, zu einer ganz selbständigen Entwicklung zu gelangen und er den eigenthümlichen Gedankenborn reich in seinem Innern strömen fühlte, hatte er allen äusseren Massstab für seinen eigenen Werth verloren; alle Brücken zur umgebenden Welt waren abgebrochen. Dass die äussere Anerkennung ausblieb, steigerte nur sein Selbstgefühl. Der erste Schimmer einer Anerkennung von aussen her gab diesem Selbstgefühl noch einen Hochdruck. Zuletzt ist es über seinem Kopf zusammengeschlagen und hat für eine Zeit lang diesen so seltenen und ausgezeichneten Geist verdunkelt.[1] Doch wie er im Augenblick in seinem unvollendeten Lebenswerk ausgeprägt dasteht, ist er ein Schriftsteller, der es wohl verdient, sorgsam studirt zu werden.

[1] In Nietzsche's vorletztem Buch heisst es: „Ich habe den Deutschen die tiefsten Bücher gegeben, die sie überhaupt besitzen — Grund genug, dass die Deutschen kein Wort davon verstehen." In dem letzten heisst es: „Ich habe der *Menschheit* das tiefste Buch gegeben, das sie besitzt."

NACHSCHRIFT.

(1893)

Seit der obenstehende Aufsatz geschrieben wurde, ist in Nietzsche's persönlichem Schicksal leider keine günstige Wendung eingetreten, in seinem Schicksal als Schriftsteller hat sich indessen eine vollständige Umwandlung vollführt. Aus dem fast unbekannten, selten genannten Denker ist in wenig Jahren der Modephilosoph des Tages geworden. Von Deutschland aus ist sein Ruhm in alle Länder verbreitet. Selbst in dem gegen fremde, zumal deutsche, Einflüsse so spröden Frankreich wird er dargestellt, gepriesen, widerlegt, verspottet. In Deutschland und ausserhalb Deutschland hat er eine Art von Schule gebildet; man beruft sich auf ihn und compromittirt ihn nicht selten dabei recht stark, wenn auch unfreiwillig; von gegnerischer Seite bekämpft man gleichzeitig leidenschaftlich seine Ideen und seinen Einfluss, bald ernsthaft, in würdiger, wenn auch etwas zu pädagogischer Weise, bald mit gemeinen Waffen und der falschen Ueberlegenheit gesinnungstüchtiger Mittelmässigkeit.

Unter den mir vor Augen gekommenen Aufsätzen über Nietzsche sind die Mittheilungen Frau Lou Andreas-Salomé's in der „Freien Bühne", der polemische Aufsatz Ludwig Stein's in der „Deutschen Rundschau" und die Vorreden Peter Gast's zu den neuen Ausgaben der Werke Nietzsche's mir als die lehrreichsten erschienen. Frau Andreas hat Nietzsche im Jahre 1882 persönlich nahe gestanden und hat eine Reihe neuer Aufklärungen über die Entwicklungsstufen seines Gedankenlebens in den entscheidenden Jahren gegeben; Professor Stein hat mit in der Regel musterhafter Haltung ohne Gehässigkeit auf die vermeintlichen Gefahren aufmerksam machen wollen, welche die Lebensanschauung Nietzsche's

für die Jugend und die kommenden Geschlechter mit sich führe. Herr Peter Gast spricht wie der Schüler, der dem Meister am nächsten gestanden, ihn am besten kennt und am meisten bewundert.

Die Resultate der von Lou von Salomé mitgetheilten Aufklärung lassen sich wie folgt zusammenfassen:

Nietzsche war, so lange er noch in Entwickelung begriffen war, als Mensch, als Temperament durch und durch eine Künstlernatur. Zu erkennen hiess für ihn, sich erschüttern zu lassen. Von einer Wahrheit sich zu überzeugen hiess für ihn, von einem Erlebniss überwältigt zu werden. Sein Bedürfniss sich geistig zu verwandeln war durch sein Bedürfniss, gemüthlich erregt und bewegt zu werden — sein Gedankenleben überhaupt durch sein Gemüthsleben ganz und gar bedingt.

Was ihn fesseln und dauernd festhalten sollte, durfte sich nicht erklären oder vollständig errathen lassen. War er über eine Sache oder eine Persönlichkeit völlig im Klaren, so war das Interesse an dem Gegenstand für ihn damit erschöpft. Deshalb hat in seinem geistigen Leben zuletzt die Mystik den Sieg davon getragen.

Er entwickelt sich durch plötzlichen Gesinnungswechsel, und der entscheidende Schritt ist für ihn immer die Losreissung vom Alten, nicht die Erfassung der neuen Wahrheit. Denn die Losreissung ist eine Selbstüberwindung mit allen Qualen einer solchen, die ihn ganz in Beschlag nimmt, dagegen empfängt er anfangs mit einer gewissen Unselbständigkeit, weiblich passiv, den Gedankenkreis, der den früheren ablöst.

Auf seiner ersten Stufe ist er Metaphysiker, ein Schüler Schopenhauers, ein Lehrjunge Wagners. 1876 erscheint „Richard Wagner in Bayreuth", eine Schrift, in welcher diese Geistesrichtung ihren Höhepunkt erreicht.

Schon im folgenden Jahre tritt Nietzsche mit „Menschliches-Allzumenschliches" in einer neuen Phase als Positivist und Gegner aller Schopenhauer-Wagnerischen

Metaphysik auf. Er hatte in Paul Rée einen ausgesprochenen Positivisten persönlich kennen gelernt. Eine fast unbekannt gebliebene kleine Schrift dieses Denkers „Psychologische Betrachtungen" (im Stile La Rochefoucauld's) hatte einen starken Eindruck auf ihn gemacht und ihm vermuthlich zuerst die Vorliebe für die aphoristische Form eingeflösst. Ein reiner, selbstloser Charakter, ein klarer, etwas trockener Kopf machte Rée eine scharfe, nicht überbrückbare Trennung zwischen dem Empfindungsleben und der Gedankenwelt des Denkers. Er hielt das Logische von dem Psychologischen ganz rein und fern. Er war der reine Theoretiker, für den die Wahrheit der Lehre Alles, ihre Anwendbarkeit im Leben gar nichts bedeutete, ein Mensch ohne eigentliche schriftstellerische Begabung, ohne Ursprünglichkeit wie ohne Eitelkeit, ein ganz unkünstlerisches, rein logisches Naturell, ein Gegenpol Nietzsche's.

Eben wie dieser im Begriffe stand, sich von der metaphysischen Richtung seiner Jugend loszureissen, gab ihm die Bekanntschaft mit Rée, den er erst überschätzte und idealisirte (um sich später gegen ihn zu wenden) ein neues Idealbild des erkennenden Menschen, das er über sein früheres Idealbild des künstlerischen und sittlichen Genies stellen konnte. Und nun folgt eine kleine Reihe von Schriften, in denen die Geringschätzung aller Urtheile und Schätzungen, die dem Gefühls- und Triebleben entstammen, zu Worte kommt. Die Ueberlegenheit des Denkers über den Menschen, des Verstandesartigen über das Instinctive wird mit der Leidenschaft des Neubekehrten behauptet. Der Hochmuth desjenigen, der sich als Ausnahme von dem Allgemeinen geberdet, wird gelästert, das Recht der hochmüthigen Selbstisolirung bestritten. Nietzsche hebt nicht wie früher (und später) den Rangunterschied zwischen den Menschen hervor, stellt sie im Gegentheil alle auf Eine und zwar eine recht niedrige Stufe. Die Erkenntniss der Wahrheit ist jetzt ihm wie

Rée das einzige Ziel. Lieber möge die Menschheit zu Grunde, als die Erkenntniss zurück gehen!

Jeder dieser Grundsätze war für Nietzsche eine Selbstüberwindung, eine Kriegserklärung gegen früher (und später) gehegte Lieblingsansichten.

Angelegt wie er war, seine Wünsche und Herzenstriebe in seiner Gedankenwelt zu befriedigen, immer als ganzer Mensch zu fühlen und zu denken, und mit ungestümer Selbstliebe sich selbst in die Ideale seiner Speculation hinein zu legen, brachte er durch seinen Uebergang zum Positivismus, durch die Verherrlichung der Wahrheit auf Kosten der lebenerhaltenden Instincte, überhaupt durch die herabsetzende Behandlung des Instinctiven ein Opfer, das er nicht lange zu bringen vermochte, legte sich einen Zwang auf, gegen welchen die Reaction in seinem Innern schnell und gewaltsam folgen musste. Um sich geistig ganz auszuleben, musste Nietzsche über alle Erfahrungswissenschaft und alles strenge Denken fort in die Welt seiner Ahnungen und Träume hinein fliegen. Zwei Bücher, „Die Morgenröthe“ und „Die fröhliche Wissenschaft“ bezeichnen den Standpunkt, wo er noch nicht mit der Erfahrungswissenschaft gebrochen, die allgemein wissenschaftliche Denkweise nur selbständig und persönlich ausgeformt hat.

Das innige Verhältniss zu Paul Rée und die darauf folgende Entfremdung von seiner Denkart, das der früheren Jüngerschaft Richard Wagner gegenüber und der Losreissung von ihm wie eine schwache Paralelle entspricht, hat sich auf weit stillere Weise, den Augen der Oeffentlichkeit viel ferner abgespielt. Der Zauber war lange nicht so mächtig gewesen, deshalb war der Bruch nicht so aufregend und schmerzhaft.

Auf seiner dritten und letzten Stufe fühlte Nietzsche nach jener kurzen kritischen Periode wieder das Bedürfniss, sich zur Erkenntniss der letzten und höchsten Dinge zu heben. Er war bisher in Sachen der Erkenntniss-

theorie zu keiner abschliessenden Ansicht gekommen, jetzt strebte er in seiner Weise über Kant hinauszukommen, indem er die Frage mit der gewaltsamen Behauptung durchzuhauen versuchte, dass die tiefsten Probleme nicht durch den Verstand allein, nur mit Hülfe des Trieb- und Gemüthlebens, durch religiöse und künstlerische Intuition, gelöst werden konnten.

Er leugnete noch immer die metaphysischen Wahrheiten als für uns nicht existirend, definirte indessen die wahre Philosophie als ein Mittel, Ersatz für dieselben zu schaffen, eine Welt zu gestalten, vor der wir knieen können. Er suchte jetzt alles Intellectuelle auf ursprüngliche Instinct-Eindrücke zurück zu führen. Das Intellectuelle wurde ihm nur die Zeichensprache der Instincte, das Denken ein gewisses Verhalten der Triebe zu einander. Er versuchte, die in seinem eigenen Wesen vorkommende Abhängigkeit des Gedankenlebens vom Gemüthsleben zu verallgemeinern, einen theoretischen Ausdruck dafür zu finden. In der „Götzendämmerung" ist Nietzsche so weit gekommen, dass erst mit ihm „die wahre Welt" erschaffen wird: Ein mächtigerer Lebenswille vermag zu jeder Zeit das von dem früheren schwächeren Lebenswillen erschaffene Weltbild umzuformen; wenn man sich einen Philosophen denkt, bei dem der Kraft-Extract des Daseins Philosophie geworden ist, so wird in seinem Weltbild das Leben gerechtfertigt und erklärt sein; wenn die Denker statt dessen meistens übel vom Dasein gesprochen und Askese gepredigt haben, so bezeichnet dies nur, dass die lebenerhaltenden Instincte in ihnen durch einen kränklichen Zustand erschlafft gewesen.

Der Wille des selbstgewissen Individuums ist nicht Schopenhauer's metaphysischer Wille, denn geworden ist er; er ist aber mystischer Art, denn er bildet mystisch die Naturbedingungen um, denen er entsprang. Er kann nicht aus der Zeit und den Umgebungen abgeleitet werden, er entstammt nur der Persönlichkeit selbst und ist insofern frei.

In der positivistischen Periode Nietzsche's war ihm der vornehmste Mensch derjenige, der an der Spitze seiner Zeit stand; jetzt wurde ihm der moderne Mensch der unvornehme in Vergleich mit den Geistern, in denen von alter Zeit her Gesammeltes und Aufgespartes als lebendige Willensmacht hervorbricht. Ein Genie, in dem Alles wirksam wäre, was jemals in dem menschlichen Bewusstsein gelebt und gewirkt hat, der also die Vorzeit überschauen und zusammenzufassen vermöchte, würde auch den Weg, das Ziel, die Zukunft der Menschheit zu offenbaren vermögen.

Nietzsche kam zuletzt so weit, dass er diesen Uebermenschen als in sich mystisch eingeschlossen betrachtete. Als menschlich bedingte Persönlichkeit betrachtete Nietzsche sich zwar als kranken Mann; seinem ewigen Wesen nach sah er sich jedoch als Zarathustra, als Genius der Menschheit, als das Medium, durch welches das in den Zeiten Ewige sich seiner Bedeutung bewusst wurde.

Während Frau Andreas sich besonders bemüht hat, die Entwicklungsstadien Nietzsche's auseinanderzusetzen, hat Ludwig Stein sich besonders bestrebt, gegen ihn zu warnen. Ob er für seine Befürchtung, dass sich allmählich eine recht unerträgliche Nietzsche-Schule bilden wird, gute Gründe hat, vermag der Nicht-Deutsche nicht zu entscheiden; ich gestehe, dass es mich auch sehr wenig interessirt. Es gibt Männer, deren erster Gedanke, wenn sie etwas lesen, der ist: Ist dies nun richtig oder nicht richtig? Es gibt andere, denen dieser Gedanke erst in zweiter Linie kommt, und die vor Allem sich fragen: Ist der Mann, der dies geschrieben hat, interessant, bedeutend, werth zu kennen, oder nicht? Wenn er es ist, so ist die Richtigkeit seiner Ansichten, wenn auch wichtig, doch immer secundär. Reifere Leser werden ja überhaupt nicht Nietzsche mit dem Hintergedanken studiren, seine Ansichten annehmen, noch weniger mit

dem, für sie Propaganda machen zu wollen; es ist ihnen sogar verhältnissmässig unwichtig, ob eine grössere oder geringere Zahl seiner Sätze als widerlegbar zu betrachten sind. Sie fühlen die Befriedigung, eine ureigene, mächtige Persönlichkeit getroffen zu haben. Ob Nietzsche reactionär ist? Was thut es! Joseph de Maistre war noch viel reactionärer und ist doch ein werthvoller Mensch (wenn auch lange nicht so werthvoll). Ob er cynisch ist? Was schadet es? Cynismus kann sehr wohlthuend sein, und wir wollen Nietzsche ja nicht nachplappern. Dass er ein Dilettant der exacten Wissenschaft ist? Sehr möglich. Es gibt aber Dilettanten, die mehr Ideen bei uns in Bewegung setzen als die gründlichsten Fachmänner. Dass er weit mehr Künstler als Denker ist! Wir leugnen es nicht, können aber den Künstler von dem Denker nicht trennen und haben unseren Spass an beiden, nicht am wenigsten, wenn der Künstler grübelt und der Denker träumt. Wir sind ja nicht Kinder, die Belehrung, sondern Skeptiker, die Menschen suchen, und uns freuen, wenn wir einen Menschen gefunden haben — das Seltenste, was es gibt.

Es erschreckt uns nicht, wenn Ludwig Stein den von Nietzsche bewunderten Beyle „den wegen seiner zügellosen Frivolität berüchtigten Cyniker Stendhal" nennt. Wir geben zwanzig artige und tugendhafte Schriftsteller für den einen Beyle. Und wenn Stein uns nochmals versichert, dass Stendhal „für den raffinirtesten Genussmenschen und frivolsten Cyniker seiner Zeit gegolten hat", so ahnt dieser Verfasser augenscheinlich nicht, wie wenig solche Leser, wie sie Nietzsche sich wünschte, sich um das kümmern, wofür einer bei der Lesewelt oder dem Lesepöbel *gilt*. Die Männer und Frauen, die Beyle und Nietzsche verehren, sehen diese Schriftsteller nicht von dem Familienvater- oder Tanten-Standpunkt an.

Hr. Peter Gast hebt den Grundwillen Nietzsches zu unausgesetztem Wachsthum, zur Höherentwicklung und Machtausbreitung hervor. Er zeigt wie die äusseren

Verhältnisse (sein Amt, seine Philologie) und die inneren (seine Heroldstellung zu Schopenhauer und Wagner) sein Wachsthum hemmten. Die Natur bereitete den Weg zu seiner Selbstbefreiung, indem er krank und immer kränker wurde. Die Erkrankung und nur in zweiter Linie die Bekanntschaft mit Rée führte die Ernüchterung herbei, die seine zweite Periode kennzeichnet.

Mit Stärke hebt Gast gewisse bleibende Eigenthümlichkeiten bei Nietzsche hervor, die ihn zu jeder Zeit von Rée trennen mussten. Seine Grundansicht ging immer auf Vertheidigung der werthvollen Menschen gegen die Massen. Rée, der nicht das Gefühl hatte, Ausnahme zu sein, interessirte sich in der Moral nur für die Regel. Nietzsche hat nie die Voraussetzung des Utilitarismus angenommen, dass, was dem niederen Menschen nütze, auch dem höheren nützen müsse, oder dass gut, nützlich für Alle gleich gut sei. Er hat immer an eine natürliche Rangordnung der Menschen geglaubt und die Moral ist ihm die Lehre von dieser Rangordnung.

Es dürfte zweifelhaft sein, ob Nietzsche die Folge seiner Morallehre ziehen würde, welche sein Schüler zieht: „Die herrlichste, straffste, männlichste Einrichtung unserer plebejisch und mercantilisch effeminirten Zeit ist das Militär. Da gilt der Mann vor Allem nach seinem biologischen Werthe". Nietzsche hat, glaub' ich, seine Lobpreisung des männlichen Genius geistiger verstanden haben wollen.

Aber unzweifelhaft hat Gast Recht, wenn er einen Satz wie den des Amerikaners J. W. Draper „Grosse Menschen könne ja dürfe es nicht mehr geben" als einen Gegenstand der ganzen Abscheu und Verachtung Nietzsches hervorhebt, und wenn er umgekehrt in einigen Worten Goethe's über Herders „Ideen" Nietzsches Grundansicht vorweggenommen sieht. Sie lauten: „Siegt diese Art Humanität, dann, fürcht' ich, wird endlich die Welt ein grosses Hospital und Einer des Andern

humaner Krankenwärter". Nietzsche hat in der immer gepredigten Lehre des Altruismus die Gefahr der Abwärtsentwickelung gesehen. Eine Zeit, wo es als grösste Tugend gilt, sich zu verlieren und zwar an Niedrigere, Leidende sich zu verlieren, muss den Menschen schwächen und herabsetzen. Eine Zeit, wo das Mitleid immer verherrlicht wird, obwohl am Leiden selbst durch Mitleid nur in den gröbsten Fällen etwas zu ändern ist, wird durch die Forderung, dass die Gesunden mit den Kranken leiden sollen, alle Lebenskraft und Lebensfreude untergraben, indem sie nur die Summe des Leidens tausendfach vermehrt. Nietzsche warnt deshalb seines Gleichen gegen das Mitleid. Eben weil der Zarathustra-Mensch dem Mitleid am zugänglichsten ist, muss er es sich verbieten.

Sehr scharf und klar hat Gast den — stark exaltirten — Eindruck, den Nietzsche von dem Zeitalter empfing, in den Worten wiedergegeben: Alle streben nach dem Glück der Faulen und Unwürdigen — statt nach höchster Kraftanspannung und Selbstbezwingung.

Zum Schlusse sei es mir erlaubt, bei meinem ganz persönlichen Verhältniss zu Nietzsche einen Augenblick zu verweilen:

Unsere Beziehungen fingen damit an, dass er mir sein Buch „Jenseits von Gut und Böse" sandte. Ich las es, erhielt einen wenn auch starken, doch nicht einfachen oder bestimmten Eindruck und reagirte auf die Sendung nicht, zum Theil schon deshalb, zum Theil weil ich täglich zu viele Bücher erhalte um mich bedanken zu können. Da aber in dem folgenden Jahr die „Genealogie der Moral" mir vom Verfasser zugeschickt wurde und dies Buch nicht nur an und für sich viel klarer war, sondern auch das vorhergehende für mich in neue Beleuchtung rückte, dankte ich dem Autor mit einigen Zeilen, in Folge deren sich ein Briefwechsel entspann, der durch die Krankheit Nietzsche's dreizehn Monate später unterbrochen wurde.

Die Briefe, die er mir in seinem letzten gesunden Lebensjahr schrieb, scheinen mir von zu grossem Interesse für seine Biographie, um die Hauptstellen darin seinem so stark gewachsenen Leserkreis vorzuenthalten.

1.

Nizza, den 2. Dezember 1887.

Verehrter Herr, ein Paar Leser, die man bei sich selbst in Ehren hält und sonst keine Leser — so gehört es in der That zu meinen Wünschen. Was den letzten Theil dieses Wunsches angeht, so sehe ich freilich immer mehr, dass er unerfüllt bleibt. Um so glücklicher bin ich, dass zum *satis sunt pauci* mir die *pauci* nicht fehlen und nie gefehlt haben. Von den Lebenden unter ihnen nenne ich (um solche zu nennen, die Sie kennen werden) meinen ausgezeichneten Freund Jakob Burkhardt, Hans von Bülow, M. Taine, den Schweizer Dichter Keller; von den Todten den alten Hegelianer Bruno Bauer und Richard Wagner. Es macht mir eine aufrichtige Freude, dass ein solcher guter Europäer und Cultur-Missionär, wie Sie es sind, fürderhin unter sie gehören will; ich danke Ihnen vom ganzen Herzen für diesen guten Willen.

Freilich werden Sie dabei Ihre Noth haben. Ich selber zweifle nicht daran, dass meine Schriften irgendworin noch „sehr deutsch" sind: Sie werden das freilich viel stärker empfinden, verwöhnt, wie Sie sind, durch sich selbst, ich meine durch die freie und französisch-anmuthige Art, mit der Sprache umzugehen (eine geselligere Art im Vergleich zu der meinen). Viele Worte haben sich bei mir mit anderen Salzen inkrustirt und schmecken mir anders auf der Zunge als meinen Lesern: das kommt hinzu. In der Skala meiner Erlebnisse und Zustände ist das Uebergewicht auf Seiten der seltneren, ferneren, dünneren Tonlagen gegen die normalen mittleren. Auch habe ich (als alter Musikant zu reden, der ich eigentlich bin) ein Ohr für Viertelstöne. Endlich — und das wohl am meisten macht meine Bücher dunkel — es giebt in mir ein Misstrauen gegen Dialektik, selbst gegen Gründe. Es scheint mir mehr am Muthe, am Stärkegrade seines Muthes gelegen, was ein Mensch bereits für „wahr" hält oder noch nicht .... (Ich habe nur selten den Muth zu dem, was ich eigentlich weiss.)

— — — — — — — — — — — — — — —

Wie weit mich diese Denkweise schon in Gedanken geführt hat, wie weit sie mich noch führen wird — ich fürchte mich beinahe, mir dies vorzustellen. Aber es giebt Wege, die es nicht

erlauben, dass man sie rückwärts geht, und so gehe ich vorwärts, weil ich vorwärts *muss*.

Damit ich meinerseits nichts versäume, was Ihnen den Zugang zu meiner Höhle, will sagen Philosophie erleichtern könnte, soll mein Leipziger Verleger Ihnen meine früheren Schriften *en bloc* übersenden.

— — — — — — — — — — — — — — —

Soeben giebt man ein Chorwerk mit Orchester von mir heraus, einen „Hymnus an das Leben". Derselbe ist bestimmt, von meiner Musik übrig zu bleiben und einmal „zu meinem Gedächtniss" gesungen zu werden; angenommen, dass sonst genug von mir übrig bleibt. Sie sehen, mit was für posthumen Gedanken ich lebe. Aber eine Philosophie, wie die meine, ist wie ein Grab — man lebt nicht mehr mit. *Bene vixit qui bene latuit* — so steht auf dem Grabstein des Descartes. Eine Grabschrift, kein Zweifel!

2.

Nizza, den 8. Januar 1888.

. . . . . Sie sollten sich gegen den Ausdruck „Culturmissionär" nicht wehren. Womit kann man dies heute mehr sein, als wenn man seinen Unglauben an Cultur „missionirt"? Begriffen zu haben, dass unsere europäische Cultur ein ungeheures Problem und durchaus keine Lösung ist — ist dieser Grad von Selbstbesinnung, Selbstüberwindung nicht eben heute die Cultur selbst? —

— — — — — — — — — — — — — — —

Inzwischen mag es mir gestattet sein, Ihnen ein verwegenes Curiosum mitzutheilen, über das kein Verleger zu verfügen hat, ein *ineditum* von mir, das zum Persönlichsten gehört, was ich vermag. Es ist der vierte Theil meines Zarathustra; sein eigentlicher Titel in Hinsicht auf das, was vorangeht und was folgt, sollte sein:

Die Versuchung Zarathustra's.
Ein Zwischenspiel.

Vielleicht beantworte ich so am besten Ihre Frage in Betreff meines Mitleids-Problems. Ausserdem hat es überhaupt einen guten Sinn, gerade durch diese Geheim-Thür den Zugang zu „mir" zu nehmen: vorausgesetzt, dass man mit Ihren Augen und Ohren durch die Thür tritt. Ihre . . . . . erinnerte mich wieder, wie Alles, was ich von Ihnen kennen lernte . . . . . auf das Angenehmste an Ihre Naturbestimmung, nämlich für alle Art psychologischer Optik. Wenn Sie die schwierigeren Rechenexempel der *âme moderne* nachrechnen, sind Sie damit ebenso sehr in Ihrem Elemente als ein deutscher Gelehrter damit aus seinem Elemente zu treten pflegt. Oder denken Sie vielleicht günstiger über die jetzigen Deutschen? Mir scheint es, dass Sie Jahr für Jahr *in rebus*

psychologicis plumper und viereckiger werden (recht im Gegensatz zu den Parisern, wo Alles nuance und Mosaik wird), dass ihnen alle tieferen Ereignisse entschlüpfen. Zum Beispiel mein „Jenseits von Gut und Böse“ — welche Verlegenheit hat es ihnen gemacht! Nicht ein intelligentes Wort habe ich darüber zu hören bekommen, geschweige ein intelligentes Gefühl. Dass es sich hier um die lange Logik einer ganz bestimmten philosophischen *Sensibilität* handelt und nicht um ein Durcheinander von hundert beliebigen Paradoxien und Heterodoxien, ich glaube, davon ist auch meinen wohlwollendsten Lesern nichts aufgegangen. Man hat nichts dergleichen „erlebt“; man kommt mir nicht mit dem Tausendstel von Leidenschaft und Leiden entgegen. Ein „Immoralist“! Man denkt sich gar nichts dabei. —

— — — — — — — — — — — — — —

Sie haben recht mit dem „Haranguiren des Erdbebens“,[1] aber eine solche Don-Quichoterie gehört zum Ehrwürdigsten, was es auf dieser Erde giebt. . . . . .

3.

Nizza, den 19. Februar 1888.

. . . . . Sie haben mich auf das Angenehmste mit Ihrem Beitrage zum Begriff „Modernität“ verpflichtet; denn gerade diesen Winter ziehe ich in weiten Kreisen um diese Werthfrage ersten Ranges herum, sehr oberhalb, sehr vogelmässig und mit dem besten Willen, so unmodern wie möglich aufs Moderne herunterzublicken — — — — — — — — — — — — —

— — — — — — — — — — — — — —

Ich habe mir für meine nächste Reise nach Deutschland vorgesetzt, mich mit dem psychologischen Problem Kierkegaard zu beschäftigen, insgleichen die Bekanntschaft mit Ihrer älteren Litteratur[2] zu erneuern. Dies wird für mich, im besten Sinn des Worts, von Nutzen sein — und wird dazu dienen, mir meine eigene Härte und Anmassung im Urtheil „zu Gemüthe zu führen“. —

— — — — — — — — — — — — — —

Machen Sie, verehrter Herr, eine gute Miene zu dem „bösen Spiel“, ich meine zu dieser Nietzsche'schen Litteratur.

Ich selber bilde mir ein, den „neuen Deutschen“ die reichsten, *erlebtesten* und unabhängigsten Bücher gegeben zu haben, die sie überhaupt besitzen! ebenfalls selber für meine Person ein capitales Ereigniss in der Krisis der Werthurtheile zu sein. Aber das könnte

[1] Ein von Taine's Geschichte der Revolution benutzter Ausdruck.

[2] Die alte Sagenlitteratur ist gemeint.

ein Irrthum sein; und ausserdem noch eine Dummheit — ich wünsche, über mich nichts glauben zu *müssen*.

Ein Paar Bemerkungen noch: sie beziehen sich auf meine Erstlinge (— die Juvenilia und Juvenalia):

Die Schrift gegen Strauss, das böse Gelächter eines „sehr freien Geistes" über einen solchen, der sich dafür hielt, gab einen ungeheuren Skandal ab: ich war damals schon Prof. ordin., trotz meiner 24 Jahren somit eine Art von Autorität und etwas *Bewiesenes*. Das Unbefangenste über diesen Vorgang, wo beinahe jede „Notabilität" Partei für oder gegen mich nahm und eine unsinnige Masse von Papier bedruckt worden ist, steht in Karl Hillebrand's „Zeiten, Völker und Menschen" Band 2. Dass ich das altersmüde Machwerk eines ausserordentlichen Kritikers verspottete, war nicht das Ereigniss, sondern dass ich den deutschen Geschmack bei einer compromittirenden Geschmacklosigkeit in flagranti ertappte: er hatte Strauss'es „alten und neuen Glauben" einmüthig, trotz aller religiös-theologischer Partei-Verschiedenheit, als ein Meisterstück von Freiheit und Feinheit des Geistes (auch des Stils!) bewundert. Meine Schrift war das erste Attentat auf die deutsche Bildung (— jene „Bildung", welche, wie man rühmte, über Frankreich den Sieg errungen habe —); das von mir formulirte Wort „Bildungsphilister" ist aus dem wüthenden Hinundher der Polemik in der Sprache zurückgeblieben,

Die beiden Schriften über Schopenhauer und Richard Wagner stellen, wie mir heute scheint, mehr Selbstbekenntnisse, vor Allem Selbstgelöbnisse über mich dar als etwa eine wirkliche Psychologie jener mir ebenso tief verwandten als antagonistischen Meister (— ich war der Erste, der aus Beiden eine Art Einheit destillirte; jetzt ist dieser Aberglaube sehr im Vordergrunde der deutschen Cultur: alle Wagnerianer sind Anhänger Schopenhauers. Dies war anders als ich jung war. Damals waren es die letzten Hegelinge, die zu Wagner hielten, und „Wagner und Hegel" lautete die Parole in den fünfziger Jahren noch).

Zwischen den „unzeitgemässen Betrachtungen" und „Menschliches, Allzumenschliches" liegt eine Krisis und Häutung. Auch leiblich: ich lebte Jahre lang in der nächsten Nachbarschaft des Todes. Dies war mein grosses Glück: ich vergass mich, ich überlebte mich .... das gleiche Kunststück habe ich noch einmal gemacht. —

So haben wir also einander Geschenke überreicht: ich denke, ein Paar Wanderer, die sich freuen, einander begegnet zu sein ....

4.

Nizza, den 27. März 1888.

..... ich wünschte sehr, Ihnen für einen so reichen und nachdenklichen Brief schon früher gedankt zu haben: aber es gab

Schwierigkeiten mit meiner Gesundheit, so dass ich in allen guten Dingen arg verzögert bin. An meinen Augen, anbei gesagt, habe ich einen Dynamometer meines Gesammtbefindens: sie sind, nachdem es in der Hauptsache wieder vorwärts, aufwärts geht, dauerhafter geworden als ich sie je geglaubt habe, — sie haben die Prophezeiungen der allerbesten deutschen Augenärzte zu Schanden gemacht. Wenn die Herren Gräfe et hoc genus omne Recht behalten hätten, so wäre ich schon lange blind. So bin ich — schlimm genug! — bei No. 3 der Brille angelangt, *aber ich sehe noch.* Ich spreche von dieser Misère, weil Sie die Theilnahme zeigten, mich danach zu fragen, und weil die Augen in den letzten Wochen besonders schwach und reizbar waren. —

Sie dauern mich in Ihrem dies Mal besonders winterlichen und düsteren Norden; wie hält man da eigentlich seine Seele aufrecht? Ich bewundere beinahe Jedermann, der unter einem bedeckten Himmel den Glauben an sich nicht verliert, gar nicht zu reden vom Glauben an die „Menschheit", an die „Ehe", an das „Eigenthum", an den „Staat" . . . . . In Petersburg wäre ich Nihilist: hier glaube ich, wie eine Pflanze glaubt, an die Sonne. Die Sonne Nizza's — das ist wirklich kein Vorurtheil. Wir haben sie gehabt, auf Unkosten vom ganzen Reste Europa's. Gott lässt sie mit dem ihm eigenen Cynismus über uns Nichtsthuer, „Philosophen" und Grecs schöner leuchten als über dem so viel würdigeren militärisch-heroischen „Vaterlande". —

Zuletzt haben auch Sie mit dem Instinkte des Nordländers das stärkste Stimulans gewählt, das es giebt, um das Leben im Norden auszuhalten, den Krieg, den aggressiven Affekt, den Wikinger-Streifzug. Ich errathe aus Ihren Schriften den geübten Soldaten; und nicht nur die „Mittelmässigkeit", noch mehr vielleicht die Art der selbstständigeren und eigeneren Naturen des nordischen Geistes mag Sie beständig zum Kampfe herausfordern. Wie viel „Pfarrer", wie viel Theologie ist in all diesem Idealismus noch rückständig! . . . . Dies wäre für mich schlimmer noch als bedeckter Himmel, sich über Dinge entrüsten zu müssen, *die Einen nichts angehn!* —

— — — — — — — — — — — — — — —

— — — — — — — — — — — — — — —

So viel für dies Mal. Ihre „deutsche Romantik" hat mich darüber nachdenken machen, wie diese ganze Bewegung eigentlich nur als Musik zum Ziel gekommen ist (Schumann, Mendelssohn, Weber, Wagner, Brahms); als Litteratur blieb sie ein grosses Versprechen. Die Franzosen waren glücklicher. — Ich fürchte, ich bin zu sehr Musiker, um nicht Romantiker zu sein. Ohne Musik wäre mir das Leben ein Irrthum . . . . . .

5.

Torino, den 10. April 1888.

— — — — — — — — — — — — — —

Was die Abfassungszeiten der einzelnen Bücher betrifft, so stehen sie auf dem Titel-Rückblatte von „Jenseits von Gut und Böse". Vielleicht haben Sie das Blatt nicht mehr.

„Die Geburt der Tragoedie" wurde zwischen Sommer 1870 und Winter 1871 abgefasst (beendet in Lugano, wo ich zusammen mit der Familie des Feldmarschall Moltke lebte).

Die „Unzeitgemässe Betrachtungen" zwischen 1882 und Sommer 1885 (es sollte 13 werden; die Gesundheit sagte glücklicher Weise Nein!).

Was Sie über „Schopenhauer als Erzieher" sagen, macht mir grosse Freude. Diese kleine Schrift dient mir als Erkennungszeichen; wem sie nichts *Persönliches* erzählt, der hat wahrscheinlich auch sonst nichts mit mir zu thun. Im Grunde steht das Schema darin, nach dem ich bisher gelebt habe; sie ist ein strenges *Versprechen*.

„Menschliches, Allzumenschliches", sammt seine zwei Fortsetzungen, Sommer 1876—1879. Die „Morgenröthe" 1880. Die „fröhliche Wissenschaft" Januar 1882. Zarathustra 1883—1885 (jeder Theil in ungefähr 10 Tagen. Vollkommener Zustand eines „Inspirirten". Alles unterwegs, auf starken Märschen, concipirt: absolute Gewissheit, als ob jeder Satz Einem zugerufen wäre. Gleichzeitig mit der Schrift grösste körperliche Elasticität und Fülle —).

„Jenseits von Gut und Böse", Sommer 1885 im Oberengadin und den folgenden Winter in Nizza.

Die „Genealogie", zwischen dem 10. und 30. Juli 1887 beschlossen, durchgeführt und druckfertig an die Leipziger Druckerei geschickt. (Natürlich giebt es auch *Philologica* von mir. Das geht aber uns Beiden nichts mehr an.)

Ich mache eben einen Versuch mit Turin, ich will hier bis zum 5. Juni bleiben, um dann ins Engadin zu gehen. Winterlich hart, böse bis jetzt. Aber die Stadt superb ruhig und meine Instinkte schmeichelnd. Das schönste Pflaster der Welt . . . . . .

6.

Turin, 4. Mai 188

. . . . Was Sie mir erzählen, macht mir grosses Vergnüg und mehr noch, dass ich's gestehe — Ueberraschung. Seien S überzeugt davon, dass ich's Ihnen „nachtrage": Sie wissen, a Einsiedler sind „nachträgerisch"? . . . . .

Inzwischen wird, wie ich hoffe, meine Photographie bei Ih angelangt sein. Er versteht sich von selbst, dass ich Schritte t

nicht gerade um mich zu photographiren (denn ich bin gegen Zufalls-Photographien äusserst misstrauisch), sondern um Jemanden, der eine Photographie von mir hat, dieselbe zu *entfremden*. Vielleicht ist mir's gelungen; denn noch weiss ich es nicht. Im andern Falle will ich meine erste Reise nach München (diesen Herbst wahrscheinlich) benutzen, um mich wieder zu versinnbildlichen.

Der „Hymnus auf das Leben" wird dieser Tage seine Reise nach Kopenhagen antreten. Wir Philosophen sind für nichts dankbarer, als wenn man uns mit den Künstlern *verwechselt*. Man versichert mich übrigens von Seiten der ersten Sachverständigen, dass der Hymnus durchaus aufführbar, *singbar*, und in Hinsicht auf Wirkung sicher sei (— „rein im Satz": dies Lob hat mir am meisten Freude gemacht). Der vortreffliche Hofkapellmeister Mottl von Carlsruhe (Sie wissen, der Dirigent der Bayreuther Festaufführungen) hat mir eine Aufführung in Aussicht gestellt. —

Aus Italien meldet man mir eben, dass die Gesichtspunkte meiner zweiten Unzeitgemässen Betrachtung in einem Berichte über deutsche Geschichts-Litteratur sehr zu Ehren gebracht seien, den ein Wiener Gelehrter Dr. v. Zackauer im Auftrage des Florenzer *Archivio storico* gemacht hat. Der Bericht läuft in dieselben aus. —

Diese Wochen in Turin . . . . sind mir besser gerathen als irgend welche Wochen seit Jahren, vor allem philosophischer. Ich habe fast jeden Tag ein, zwei Stunden jene Energie erreicht, um meine Gesammt-Conception von Oben nach Unten sehn zu können: wo die ungeheure Vielheit von Problemen, wie im Relief und klar in den Linien, unter mir ausgebreitet lag. Dazu gehört ein maximum von Kraft, auf welches ich kaum mehr bei mir gehofft hatte. Es hängt Alles zusammen, es war schon seit Jahren Alles im rechten Gange, man baut seine Philosophie wie ein Biber, man ist nothwendig und weiss es nicht: aber das Alles muss man *sehn*, wie ich's jetzt gesehen habe, um es zu glauben. —

Ich bin so erleichtert, so erstärkt, so guter Laune — ich hänge den ernstesten Dingen einen kleinen Schwanz von Posse an. Woran hängt das Alles? Sind es nicht die guten *Nordwinde*, denen ich das verdanke, diese Nordwinde, die nicht immer aus den Alpen kommen? — sie kommen mitunter auch aus Kopenhagen! . . . . . .

7.

Turin, den 23. Mai 1888.

. . . . Ich möchte Turin nicht verlassen, ohne Ihnen nochmals auszudrücken, wie vielen Antheil Sie an meinen ersten *wohlgerathenen* Frühling haben. Die Geschichte meiner Frühlinge, seit 15 Jahren zum Mindesten, war nämlich eine Schauergeschichte, eine Fatalität

von Décadence und Schwäche. Die Orte machten darin keinen Unterschied; es war als ob kein Recept, keine Diät, kein Clima den wesentlich depressiven Charakter dieser Zeit verändern könnten. Aber siehe da! Turin! Und die ersten guten Nachrichten, *Ihre* Nachrichten, verehrter Herr, aus denen mir bewiesen ward, dass ich lebe .... Ich pflege nämlich mitunter zu vergessen, dass ich lebe. Ein Zufall, eine Frage erinnerte mich dieser Tage daran, dass in mir ein Hauptbegriff des Lebens geradezu ausgelöscht ist, der Begriff „Zukunft". Kein Wunsch, kein Wölkchen Wunsch vor mir! Eine glatte Fläche! Warum sollte ein Tag aus meinem siebzigsten Lebensjahre nicht genau meinem Tage von heute gleichen? — Ist es, dass ich zu lange in der Nähe des Todes gelebt habe, um die Augen nicht mehr für die schönen Möglichkeiten aufzumachen? — Aber gewiss ist, dass ich jetzt mich darauf beschränke, von heute bis morgen zu denken, — dass ich heute festsetze was morgen geschehen soll — und für keinen Tag weiter! Das mag unrationell, unpraktisch, auch vielleicht unchristlich sein — jener Bergprediger verbot gerade diese Sorge „um den andern Tag" — aber es scheint mir im höchsten Grade philosophisch. Ich bekam vor mir etwas Respekt mehr, als ich ihn sonst schon habe: — ich begriff, dass ich *verlernt* habe zu wünschen, ohne es auch nur gewollt zu haben —.

Diese Wochen habe ich dazu benutzt, „Werthe umzuwerthen". — Sie verstehen diesen Tropus? — Im Grunde ist der Goldmacher die verdienstlichste Art Mensch, die es giebt: ich meine der, welcher aus Geringem, Verachteten etwas Werthvolles und sogar Gold macht. Dieser allein bereichert; die andern wechseln nur um. Meine Aufgabe ist ganz kurios dies Mal: ich habe mich gefragt, was bisher von der Menschheit am besten gehasst, gefürchtet, verachtet worden ist — und daraus gerade habe ich mein „Gold" gemacht ...

Dass man mir nur nicht Falschmünzerei vorwirft! Oder vielmehr; man *wird* es thun. —

— Ist meine Photographie in Ihre Hände gelangt? meine Mutter hat mir den grossen Dienst erwiesen, in einem so ausserordentlichen Falle nicht undankbar erscheinen zu müssen. — — — — — — — — — — — — — — — —

8.

Turin, den 27. Mai 1888.

Was Sie für Augen haben! Der Nietzsche auf der Photographie ist in der That noch nicht der Verfasser des Zarathustra — er ist ein Paar Jahre zu jung dazu.

Für die Etymologie von Gote bin ich sehr dankbar; dieselbe ist einfach göttlich. — Ich nehme an, dass Sie heute auch einen Brief von mir lesen? — — — — — — — — — —

9.

Silz-Maria, den 13. Sept. 1888.

. . . . Hiermit mache ich mir ein wahres Vergnügen — nämlich mich Ihnen wieder in's Gedächtniss zurück zu rufen: und zwar durch Uebersendung einer kleinen boshaften aber trotzdem sehr ernst gemeinten Schrift, die noch in den guten Tagen von Turin entstanden ist. Inzwischen nämlich gab es böse Tage in Ueberfluth, und einen solchen Niedergang von Gesundheit, Muth und „Willen zum Leben", Schopenhauerisch geredet, dass mir jene kleine Frühlings-Idylle kaum mehr glaublich erschien. Zum Glück besass ich noch ein Dokument daraus, den „Fall Wagner. Ein Musikanten-Problem". Böse Zungen wollen lesen „Der Fall Wagner's" . . . .

So sehr und mit so guten Gründen Sie sich auch gegen Musik vertheidigen mögen (— die zudringlichste aller Musen), so sehen Sie sich doch einmal dies Stück Musiker-Psychologie an. Sie sind, verehrter Herr Cosmopoliticus, viel zu europäisch gesinnt, um nicht dadei hundert Mal mehr zu hören, als meine sogenannten Landsleute, die „musikalischen" Deutschen . . .

Zuletzt bin ich in diesem Falle Kenner in rebus et personis — und, glücklicher Weise, bis zu dem Grade Musiker von Instinkt, dass mir über die hier vorliegende letzte Werthfrage von der Musik aus das Problem zugänglich, löslich erscheint.

Im Grunde ist diese Schrift beinahe französisch geschrieben — es möchte leichter sein, sie ins Französische zu übersetzen als ins Deutsche . . . .

Würden Sie mir noch ein Paar russische oder französische Adressen geben können, in deren Fall es Vernunft hätte, die Schrift mitzutheilen? —

Ein Paar Monate später giebt es etwas Philosophisches zu erwarten: unter dem sehr wohlwollenden Titel „Müssiggang eines Psychologen" sage ich aller Welt Artigkeiten und Unartigkeiten — eingerechnet dieser geistreichen Nation, den Deutschen —

Dies Alles sind aber in der Hauptsache nur Erholungen von der Hauptsache: letztere heisst „Umwerthung aller Werthe". — Europa wird nöthig haben, noch ein Sibirien zu erfinden, um den Urheber dieser Werth-Tentative dorthin zu senden.

Hoffentlich begrüsst Sie dieser heitere Brief in einer bei Ihnen gewohnten *resoluten* Verfassung . . . . . .

10.

Turin, den 20. Oktober 1888.

Werther und lieber Herr, wiederum kam ein angenehmer Wind von Norden mit Ihrem Briefe: zuletzt war es bisher der einzige Brief, der ein „gutes Gesicht", der überhaupt ein Gesicht zu meinem Attentat auf Wagner machte. Denn man schreibt mir nicht. Ich habe selbst bei Näheren und Nächsten einen heillosen Schrecken hervorgebracht. Da ist zum Beispiel mein alter Freund Baron S. in München unglücklicher Weise gerade Präsident des Münchener Wagner-Vereins; mein noch älterer Freund, der Justizrath K. in Köln, Präsident des dortigen Wagner-Vereins; mein Schwager Dr. Bernhard Förster in Südamerika, der nicht unbekannte Antisemit, einer der eifrigsten Mitarbeiter der Bayreuther Blätter — und meine verehrungswürdige Freundin M. von M . . . verwechselt nach wie vor Wagner mit *Michel Angelo* . . .

Andererseits hat man mir zu verstehen gegeben, ich solle auf der Hut sein vor der Wagnerianerin: die hätte in gewissen Fällen keine Skrupel. Vielleicht wehrt man sich, von Bayreuth aus, auf reichsdeutsche und . . . . . Manier, durch Interdiktion meiner Schrift — als „der öffentlichen Sittlichkeit gefährlich" . . . .

— — — — — — — — — — — — —

Ihre Intervention zu Ehren der Wittwe Bizet's hat mir grosses Vergnügen gemacht. Bitte geben Sie mir ihre Adresse; insgleichen die des Fürsten U. Ein Exemplar ist an Ihre Freundin, die Fürstin A. D. T. abgesandt. — Bei meiner nächsten Veröffentlichung, die nicht gar zu lange mehr auf sich warten lassen wird (— der Titel ist jetzt „Götzendämmerung. Oder: Wie man mit dem Hammer philosophirt"), möchte ich sehr gern auch an den von Ihnen mit so ehrenden Worten mir vorgestellten Schweden[1] ein Exemplar senden. Nur weiss ich seinen Wohnort nicht. — Diese Schrift ist meine Philosophie *in nuce* — radikal bis zum Verbrechen . . . . .

— Ueber die Wirkung des „Tristan" hätte auch ich Wunder zu berichten. Eine richtige Dosis Seelen-Qual scheint mir ein ausgezeichnetes Tonicum vor einer Wagnerischen Mahlzeit. Der Reichsgerichtsrath Dr. W. in Leipzig gab mir zu verstehen, auch eine Karlsbader Kur diene dazu . . . .

— Ach was sie arbeitsam sind! Und ich Idiot, der ich nicht einmal Dänisch verstehe! — Dass man gerade „in Russland wieder aufleben" kann, glaube ich Ihnen vollkommen; ich rechne irgend ein russisches Buch, vor allem Dostojewski . . . . . zu meinen grössten Erleichterungen.

Von Herzen und mit einem Recht, *dankbar* zu sein

Ihr Nietzsche.

[1] August Strindberg.

11.

Torino, via Carlo Alberto 6, III.
den 20. November 1888.

Verehrter Herr, Vergebung, dass ich auf der Stelle antworte. Es giebt jetzt in meinem Leben *curiosa* von Sinn im Zufall, die nicht ihres Gleichen haben. Vorgestern erst; jetzt wieder. — Ach, wenn Sie wüssten, was ich eben geschrieben hatte, als Ihr Brief mir seinen Besuch machte . . .

Ich habe jetzt mit einem Cynismus, der welthistorisch werden wird, mich selbst erzählt. Das Buch heisst „Ecce homo" und ist ein Attentat ohne die geringste Rücksicht auf den Gekreuzigten; es endet in Donnern und Wetterschlägen gegen Alles, was christlich oder christlich-infekt ist, bei denen Einem Sehn und Hören vergeht. Ich bin zuletzt der erste Psychologe des Christenthums und kann, als alter Artillerist, der ich bin, schweres Geschütz vorfahren, von dem kein Gegner des Christenthums auch nur die Existenz vermuthet hat. — Das Ganze ist das Vorspiel der „Umwerthung aller Werthe", des Werks, das fertig vor mir liegt! ich schwöre Ihnen zu, dass wir in zwei Jahren die ganze Erde in Convulsionen haben werden. Ich bin ein Verhängniss. —

Errathen Sie, wer in „Ecce homo" am schlimmsten wegkommt? Die Herren Deutsche! Ich habe ihnen furchtbare Dinge gesagt . . . . Die Deutschen haben es zum Beispiel auf dem Gewissen, die letzte *grosse* Zeit der Geschichte, die Renaissance, um ihren Sinn gebracht zu haben — in einem Augenblick, wo die christlichen Werthe, die décadence-Werthe, unterlagen, wo sie in den Instinkten der höchsten Geistlichkeit selbst überwunden durch die Gegeninstinkte waren, die Lebens-Instinkte . . . . Die Kirche *anzugreifen* — das hiess ja das Christenthum wiederherstellen — (Cesare Borgia als Papst — das wäre der Sinn der Renaissance, ihr eigentliches Symbol . . .).

— Auch dürfen Sie darüber nicht böse sein, dass Sie selber an einer entscheidenden Stelle des Buchs auftreten — ich schrieb sie eben — in diesem Zusammenhange, dass ich das Verhalten meiner deutschen Freunde gegen mich stigmatisire, das absolute In-Stich-gelassen-sein mit Ehre wie mit Philosophie. — Sie kommen, eingehüllt in eine artige Wolke von Glorie, auf einmal zum Vorschein . . . .

Ihren Worten über Dostojewski glaube ich unbedingt; ich schätze ihn andererseits als das werthvollste psychologische Material, das ich kenne — ich bin ihm auf eine merkwürdige Weise dankbar, wie sehr er auch immer meinen untersten Instinkten

zuwider geht. Ungefähr mein Verhältniss zu Pascal, den ich beinahe liebe, weil er mich unendlich belehrt hat: der einzige *logische* Christ . . . .

— Vorgestern las ich, entzückt und wie bei mir zu Hause *Les mariés* von Herrn August Strindberg. Meine aufrichtigste Bewunderung, der nichts Eintrag thut, als das Gefühl, mich dabei ein wenig mitzubewundern . . . . Turin bleibt meine Residenz.

Ihr Nietzsche, jetzt Unthier.

Wohin darf ich Ihnen die „Götzen-Dämmerung" senden? Im Fall, dass Sie noch 14 Tage in Kopenhagen sind, ist keine Antwort nöthig.

12.

(Unfrankirt. Ohne genauere Adresse, ohne Datum, mit sehr grossen Buchstaben auf einem nach Kinderart mit Bleistift linirten Stück Papier geschrieben. Poststempel, Turin, 4. Januar 1889.)

Dem Freunde Georg

Nachdem Du mich entdeckt hast, war es kein Kunststück mich zu finden: die Schwierigkeit ist jetzt die, mich zu verlieren . . . .

Der Gekreuzigte.

Da mit unglaublicher Rohheit der Versuch gemacht worden ist, die ganze Production Nietzsche's als Erzeugnisse eines Irrsinnigen zu stempeln, sei hier darauf aufmerksam gemacht, dass erst in den letzten Briefen eine krankhafte Exaltation sich zu äussern anfängt und dass erst in dem allerletzten die Geistesverwirrung eingetreten ist.

5. Emile Zola.

(1887)

Als Prosaschriftsteller geht Zola von Taine aus. Sechsundzwanzig Jahre alt, sagt er von dem Verfasser der „Geschichte der englischen Litteratur", dass „die neue Wissenschaft, die aus Physiologie und Psychologie, Geschichte und Philosophie bestehe, ihre höchste Entfaltung in ihm gefunden habe". Taine ist seiner damaligen Auffassung zufolge „die höchste Offenbarung unseres Wissensdranges, unseres Untersuchungsstrebens und unseres Hanges, Alles zu einem einfachen Mechanismus zurückzuführen, der unter die mathematischen Wissenschaften hingehört".

Taine war mit anderen Worten augenscheinlich der erste zeitgenössische Denker, den Zola las und verstand.

Es fand sich eine gewisse Uebereinstimmung zwischen den natürlichen Neigungen und den ursprünglichen Sympathieen des älteren und des jüngeren Schriftstellers. Zola hatte wie Taine eine Vorliebe für das, was reich und breit ist, für das Kräftige und Derbe.

Taine war ein Jordaens, und Zola war ein Jordaens. Das Massive bei Taine, all' das Schwelgen in Farben

und Formen, in Naturschauspielen, in Orgien und Gewaltthätigkeiten, gefiel Zola.

Sie liebten ferner alle Beide eine gewisse verständige Trockenheit und Einfachheit in dem Grundriss eines Buches und eine überströmende, bisweilen ermüdende Fülle in den Einzelnheiten, die von dem scharfen Rahmen umfasst wurden. Sie waren Systematiker und Beschreiber alle Beide.

Dass bei Taine die Umgebungen so viel und der einzelne Mensch so wenig bedeutete, machte anfangs Zola stutzen und rief seinen jugendlichen und leidenschaftlichen Protest hervor. „So lange Taine dem Dichter und dem Maler ein wenig Menschlichkeit, ein wenig freien Willen und persönlichen Schwung einräumt, kann er sie nicht ganz zu mathematischen Regeln zurückführen". Er behauptet die Souveränität des Genies dem Haufen gegenüber. Taine's Methode scheint ihm nur brauchbar bei Massenunternehmungen oder gemeinschaftlichen Werken wie den Pyramiden Aegyptens und den grossen Völker-Epopöen; sobald man die Persönlichkeit, den Flug und Schwung des freien und unregelmässigen Menschen einführe, schnarren alle Federn, und die Maschine berste.

Doch wenige Jahre später schlägt er um, geht ganz in die mechanische Anschauung auf, eignet sich sogar Taine's Ausdrucksweise an und gebraucht mit Vorliebe dessen trotzigsten Jugendstil. Vor „Thérèse Raquin" setzt er als Motto die bekannten Worte, die seiner Zeit Taine so viele Unannehmlichkeiten verschafften: „Tugend und Laster sind Producte wie Vitriol und Zucker." In der Vorrede seines grossen Werkes „Les Rougon-Macquart" schreibt er einen Satz, der aussieht, als wäre er nach Taine copirt: „Die Erblichkeit hat ihre Gesetze wie die Schwere." Wie die Schwere? Vielleicht. — Nur ist zu bemerken, dass wir die Gesetze der Schwere kennen, aber von den Gesetzen der Erblichkeit so gut wie gar nichts wissen.

Er spricht endlich hier mit einer Wendung, die dasselbe Vorbild verräth, von seinen Versuchen, den Faden zu finden, der mathematisch sicher von dem einen Menschen zu dem andern führt. So vollständig ist er hier für die Lehre gewonnen, der er sich anfangs zu widersetzen strebte.

Nichts von dem, was Taine geschrieben, hatte solchen Eindruck auf ihn gemacht, wie der Aufsatz über Balzac, in welchem er seinen zweiten grossen Führer fand. Dieser Aufsatz, der damals für eine der verwegensten litterarischen Handlungen galt, stellte mit einem herausfordernden und übertreibenden Vergleich einen noch umstrittenen Romanverfasser an die Seite Shakespeare's; aber er machte Epoche, und er führte in die Litteratur einen neuen Ausdruck und einen neuen Massstab für den Werth dichterischer und historischer Werke ein: Zeugnisse darüber, wie der Mensch ist.

Taine schloss nämlich folgendermassen: „Mit Shakespeare und Saint-Simon ist Balzac das grösste Magazin von Zeugnissen, das wir über die Beschaffenheit der menschlichen Natur besitzen." (Documents sur la nature humaine.)

Zola machte hieraus sein ungenaues Stichwort: documents humains, zu welchem Edmond de Goncourt in der Vorrede zu La Faustin mit Unrecht die Vaterschaft beansprucht.

Wiederum war es eine gewisse Aehnlichkeit in der Naturanlage, welche bewirkte, dass Balzac so mächtig in Zola einschlug. Ihn sprach das Unverdrossene an dem grossen Arbeiter und das Colossale in seiner Arbeit an. Er fand bei ihm den Sinn für das Moderne: Balzac hatte als Dichter sein eigenes Zeitalter dargestellt; und den Sinn für das Wirkliche: Balzac hatte nicht verschönern wollen; endlich den Sinn für das Umfassende: die Idee, alle die einzelnen Romane zu einem grossen Ganzen zu

verbinden. Bei Taine sah Zola zum ersten Male Balzac nach Verdienst geschätzt, und diese Werthschätzung spornte natürlich seinen eigenen Muth und seine eigene Hoffnung an.

Ausserdem fand er bei Taine eine Kunsttheorie, die ihn ganz befriedigte. Es war die alte, hier nur von aller Metaphysik befreite, Lehre der deutschen Aesthetik, dass das Ziel des Kunstwerkes das ist, irgend eine wesentliche oder hervorragende Eigenschaft, irgend eine wichtige Idee klarer und vollständiger zu offenbaren, als die wirklichen Gegenstände es thun. Diese Definition kam sowohl seinem Drange nach Wirklichkeit, wie seinem Drange nach Persönlichkeit in der Kunst entgegen.

Und er drückte denselben Gedanken mit seinen eigenen Worten aus, indem er sagte: *Un oeuvre d'art est un coin de la création vu à travers un tempérament.* Später, als er sich in das Wort *Naturalismus* verliebt hatte, ersetzte er den theologischen Ausdruck *création* mit dem gottlosen Ausdruck *nature.*

I.

Diese Definition, dass das Kunstwerk ein Stück Natur ist, durch ein Temperament gesehen oder aufgefasst, ist frisch und durch ihre Einfachheit ansprechend, aber durchaus nicht so bestimmt, dass sie zur Ausschliessung all' der Kunst gebraucht werden kann, welche der Verfechter des Naturalismus verwirft oder verschmäht.

Schon das Wort „Temperament" ist unbestimmt; es heisst zunächst eine kräftige angeborene Eigenthümlichkeit. Es kann durch körperliche und sinnliche Beschaffenheit, durch Eigenthümlichkeit, durch Lebensanschauung übersetzt werden — Ausdrücke, die verschiedene Möglichkeiten eröffnen. Temperament geht zunächst

auf das Blut: leichtblütig, warmblütig, schwerblütig, kaltblütig. Taine sagt: Eigenschaft, Fähigkeit, Idee. Zola sagt: Blut. Er meint zunächst eine kräftige angeborene Eigenthümlichkeit.

Nun ist die Frage, inwiefern diese Eigenthümlichkeit das umformt, was zuerst „Schöpfung", später „Natur" genannt wurde.

Denn der Nachdruck fällt auf dieses Glied. Zola nannte sich ja später „Naturalist" nach dem Gegenstande, nicht „Personalist" nach dem Temperament.

Die Frage ist also: Ist das von dem Temperament umgebildete Stück Natur noch Natur? Dass heisst, Natur für die Anderen. Wann hört die umgeformte Natur auf, Natur zu sein?

Wenn ich eine nackte Mannesgestalt male, dann male ich Natur. Wenn ich (wie Böcklin) den gestraften Prometheus male, ungeheuer, hoch oben in dem Nebel über den Bergesgipfeln ausgestreckt, ist dies dann noch Natur oder nicht?

Wenn ich ein Skelett male, dann male ich Natur. Wenn ich den Tod als Skelett male, ist das noch Natur? Wenn ich (wie Max Klinger) den Tod als Skelett male, das früh Morgens mitten in einer blumenreichen Sommerlandschaft ein Bedürfniss befriedigt, ist da die Natur vom Temperament getödtet?

Man sieht, wie leicht das Natürliche ins Phantastische hinübergleitet. Und wenn man liest, wie Zola seine Ansicht vertheidigt, entdeckt man auch, dass der Stachel seines Angriffes gegen die sogenannte historische Kunst gerichtet ist, während die phantastische ausser Acht gelassen wird.

Zola hat nie die Art der Phantasiewirksamkeit präcisirt, welche er bekämpft. Aber das, worauf er's eigentlich abgesehen hat, ist das lose Erfinden der Einbildungskraft, welche über den Gegenständen und ausserhalb der dargestellten Menschen schwebt.

Es war einst der Stolz der Dichter, dass sich ihre Phantasie frei zwischen dem Nordpol und Südpol bewegen konnte; aber man braucht nicht so weit nach der Natur zu reisen. Niemand kann ja doch Anderes schildern als das, was er mit seinen eigenen Augen sah oder in seinem eigenen Gemüth erlebte.

Zola will, wie schon angedeutet, besonders gegen die historische Richtung in der Kunst opponiren.

Er räsonnirt folgendermassen: All' die alten Principien, das romantische Princip so gut wie das classische, wurden auf Arrangement der Natur, auf der systematischen Amputation der Wahrheit gegründet. Man ging davon aus, dass die Wahrheit an sich unwürdig sei, und dass Poesie nur dann entstehe, wenn man die Natur läutere und beschneide, vergrössere und verschönere. Die verschiedenen Schulen kämpften mit einander darüber, welche Verkleidung man der Wahrheit anlegen solle. Die Classiker hielten fest an dem antiken Costüm; die Romantiker machten eine poetische Revolution um sie in Rittertracht und Harnisch zu stecken. Jetzt komme der Naturalismus und erkläre, dass die Wahrheit nackt gehen könne und keinerlei Draperie bedürfe.

Die Frage ist nur, ob nicht das, was jetzt das Temperament genannt wird, ganz wie das, was vorher der Geschmack, später die Phantasie genannt wurde, läutert und beschneidet, vergrössert und verschönert? Ob nicht das naturalistische Temperament gezwungen wird, eine Draperie über die Wahrheit zu werfen, gerade so wie der classische Geschmack und die romantische Phantasie es gethan haben.

Die Antwort muss lauten: dass auch nicht der Naturalismus jener Umbildung der Wirklichkeit entgehen kann, die sich aus dem Wesen der Kunst ergiebt. Ihr Vorzug vor der historischen Kunst kann nicht auf diesem Punkte gesucht werden, sondern darin, dass diese

Richtung reichliche Gelegenheit hat, Modelle zu benutzen, während der historische Dichter nur zu oft die Wahl hat, in der alten Tracht einen Zeitgenossen oder eine Puppe darzustellen. Spielhagen hat treffend den modernen Künstler mit Odysseus in der Unterwelt verglichen. Als Odysseus den Schatten begegnet, muss er ihnen erst Blut zu trinken geben, bevor sie ihm Rede stehen können. Das Modell ist das Blut der Wirklichkeit, ohne welches das Geschöpf der Phantasie leblos bleibt.

Es giebt ein Modell, welches der Romandichter immer bei der Hand hat, das ist er selbst. Deshalb fängt er fast immer bewusst oder unbewusst mit Werken an, in denen er selbst dem Helden Modell gestanden hat.

Zola ist keine Ausnahme. In „La Confession de Claude" ist Hauptperson, Modell und Dichter eins. Dass das eigene Gemüth des Verfassers sich hier in der Wiedergabe mit Macht geltend machen muss, ist klar. Das schildernde und das geschilderte „Ich" haben hier allzu viele Berührungspunkte, um so mehr, da die Darstellung bis zum Aeussersten empfindsam ist. „Brüder", ruft Claude den Lesern zu, „mein armes Wesen wird unaufhörlich von dem Fieber der Sehnsucht und des Entbehrens geschüttelt".

Der stete Gegensatz hier ist der zwischen dem Heim der Kindheit und der Umgebung des Jünglings. Dort die Provence mit ihrer Sonne, hier Paris mit seinem Koth und Claude's Kammer mit ihrem Elend. Es offenbart sich bei dem Verfasser eine Art Schrecken über das Hässliche und Widerwärtige in dem wirklichen Leben, welcher doch so beschaffen ist, dass der Gegenstand, der den Menschen in ihm abstösst, den Künstler in ihm magisch anzieht. „Dieses ist", ruft er den Genossen seiner frühesten Jugend zu, „eine Welt, die ihr nicht kennt. Das Studium derselben macht schwindlig .... Ich möchte diese Herzen und Seelen durchforschen,

vielleicht würde ich nur Schlamm auf dem Grunde finden, aber ich möchte diesen Schlamm untersuchen".

Es wird hier unter dem Schluchzen der Seele eine Art pessimistischer Dogmatik verkündet. Die französischen Dichter, die, wie Musset und Murger, ein Bild von den Geliebten ihrer Jugend gegeben haben, als ehrbar, unschuldig leichtsinnig oder anmuthig leichtfertig, werden einer ausschmückenden Verlogenheit beschuldigt:

„Man nennt sie die Dichter der Jugend, diese Lügner, die gelitten und geweint, und die dann jenen Weibern die ihre Jugend zerstörten, Flügel an die Schultern gegeben haben. Ihre Geliebten waren in Wirklichkeit infam; ihre Liebe führte all' das Grausige mit sich, das eine Liebe aus der Gosse erzeugt. Sie selbst wurden betrogen, verwundet, in den Schlamm gezogen, hernach haben sie dann ihre ungesunde Liebe beweint und eine Welt der Lüge aus jungen Sünderinnen geschaffen, die in ihrer Sorglosigkeit und Lebenslust reich an Liebreiz sind. Sie lügen, sie lügen, sie lügen."

Zola war also im Voraus entschlossen, die Kehrseite zu schildern, der Dichter der Kehrseite zu werden.

Dieses Buch, das seine eigenen Erlebnisse behandelt, verräth denn auch mit aller wünschenswerthen Deutlichkeit eine der Richtungen, in welche er seine Gegenstände umbilden wird, indem es seinen frühentstandenen pessimistischen Hang offenbart und begründet.

Und wenn bei ihm, wie bei anderen Romandichtern, der Blick sich nach und nach immer mehr erweitert, so dass er nicht mehr nur sich selbst und sein Eigenes schildert, sondern eine Fülle von Gestalten, die von ihm selbst weit verschieden sind, ausserdem Gebäude und Gegenden, Magazine und Fabriken, Gärten und Gruben, Land und See, die Welt der Thiere und der Pflanzen, „die ganze Arche Noäh" malt, dann müssen wir trotzdem in all' Diesem immer ihm selbst begegnen.

Indem er sich in seinen Gegenstand vertieft, theilt er ihm unwillkürlich und nothwendig einen grossen Theil seines eigenen Wesens mit.

Welches ist nun nach Zola's eigener Auffassung sein Temperament beim Beginn seiner Laufbahn?

Er schreibt über „Germinie Lacerteux" von den Brüdern Goncourt: „Ich muss bekennen, dass mein ganzes Wesen, meine Sinne und mein Verstand mich zwingen, dies zum Aeussersten gehende und fieberhafte Werk zu bewundern. Ich finde darin alle die Fehler und alle die Vorzüge, die mich in Leidenschaft versetzen: eine unbezwingbare Energie, eine souveräne Verachtung vor dem Urtheil der Dummen und der Furchtsamen, eine grosse und stolze Kühnheit, eine ausserordentliche Kraft in der Farbe und im Gedanken, endlich eine künstlerische Sorgfalt und Gewissenhaftigkeit, die in diesen Tagen der Pfuscherei eine grosse Seltenheit ist."

Er giebt zu, dass sein Geschmack vielleicht verdorben ist, aber ihm schmecken stark gewürzte litterarische Gerichte, die Décadence-Werke, in welchen eine krankhafte Empfindlichkeit die kräftige Gesundheit der classischen Zeitalter ersetzt hat.

Er hat sich gekannt, aber nicht ganz. Die Energie der Brüder Goncourt war von der scharfen Art, nicht von der breiten. Sie lässt sich nicht quantitativ, wie die seine, messen. Und er stand von Anfang an der Classicität und der Romantik viel näher als sie.

II.

Sehen wir das Temperament und die Wirklichkeit bei ihm einander gegenüber. Ich nehme einige Beispiele aus seinen Romanen der siebziger Jahre.

Zuerst aus dem ersten Roman der grossen Romanfolge: „La fortune des Rougon".

Es ist in den Tagen des Staatsstreiches, December 1851. Zwei verliebte Kinder, ein siebzehnjähriger Knabe und ein dreizehnjähriges Mädchen wandeln dort unten in der Provence des Nachts umher und hören aus der Ferne den Laut des Marsches und Gesanges der kommenden Insurgenten.

„Silvère lauschte, konnte aber durch den Sturm die Stimmen nicht auffassen, deren Schall durch die Höhen, die zwischen ihnen lagen, gedämpft wurde. Aber plötzlich zeigte sich eine schwarze Menge an der Biegung des Weges, und die Marseillaise, gesungen mit rachedürstiger Wuth, schwang sich gen Himmel empor, schreckenerregend".

„Die Schar zog den Hügel hinab im stolzen, unwiderstehlichen Schritt".

„Man konnte sich keinen grossartigeren Anblick denken, als das Hervorbrechen dieser paar Tausend Menschen in die Todtenstille der Nacht. Der Weg war zum Strom geworden, der lebendige Wellen rollte, die nie enden zu wollen schienen, und unaufhörlich zeigten sich bei jeder Wendung des Weges neue schwarze Massen, deren Gesang die starken Stimmen dieses Menschenstromes mehr und mehr anschwellen liess . . . . . Die Marseillaise erfüllte den Himmelsraum, als wäre sie von Riesenmunden hineingeblasen in ungeheuere Trompeten, die mit den trockenen Tönen des Messings sie zitternd in alle Richtungen des Thales hinausschleuderten. Und *die schlummernde Landschaft erwachte* mit einem Schlage. Sie *erzitterte* von dem einen Ende bis zum anderen wie ein Trommelfell, wenn die Trommel gerührt wird; sie *vernahm* den Widerhall bis in ihr *Innerstes* und *wiederholte* mit mannigfachem Echo die brennend leidenschaftlichen Töne des Nationalgesanges".

„Und dann war es nicht nur die Menschenschar, welche sang, *die Landschaft rief nach Rache und*

Freiheit während dieser Bewegung ihrer Luft und ihres Erdbodens".

Die Landschaft hier ist also keine gewöhnliche nächtliche Landschaft, sie lebt wie ein menschliches Wesen; Felsen, Wiesen und Felder, jedes kleinste Gebüsch nimmt an dem ungeheueren Chorgesang Theil. *Er* ist in der Landschaft, *Er,* der sie malt. Das Temperament dringt in die Natur ein und bildet sie um. Sie wird von Zola umgestaltet, damit er den Eindruck erhöhe von der Entschlossenheit und Kraft der marschirenden Truppe.

Der muthige Knabe beschreibt die Schar, Gruppe für Gruppe, je nachdem sie an den Kindern vorbeiziehen. Er nennt jede Abtheilung und charakterisirt sie mit hoher Begeisterung. „Das sind die Holzhauer aus den Seillewäldern, die werden Sapeure sein . . . . . Das sind die Männer von La Palud . . . . . die Leute dort haben nur Sensen, aber die werden die Soldaten niedermachen, wie man Gras mäht . . . . . Saint-Eutrope! Mazet! Les Gardes! Marsanne! Der ganze nördliche Abhang der Seille! Das ganze Land ist mit uns!" Manchmal kommt es dem jungen Mädchen vor, „als ob die Leute gar nicht mehr marschiren, sondern die Marseillaise, dieser barsche Gesang, mit seinem schrecklichen Wohlklang sie mit sich fortrisse".

Diese Stelle ist fast homerisch. Sie erinnert ein wenig an das Schiffsverzeichniss aus dem zweiten Gesange der Iliade. Zola hat diese Aehnlichkeit zu erreichen versucht; er sagt es gerade heraus, an einer Stelle, weiterhin, wo er den Faden wieder aufnimmt, nachdem er die schmutzigen, politischen Intriguen der Bewohner von Plassans geschildert hat:

„Die Schar der Empörer begann von Neuem ihren heldenmüthigen Marsch durch die kalte und klare Landschaft. Es war wie ein breiter Strom von Begeisterung. Jener Hauch des *Heldengedichts,* der Silvère und Miette mit sich fortriss, kreuzte mit seiner heiligen Grossmuth

die schändlichen Comödien der Familien Macquart und Rougon."

Jedoch Arbeiter aus der Provence, in dem Lichte der Helden aus der Iliade gesehen, das ist der Antheil des Temperaments an der Sache, nicht der eigene Antheil der Natur. Das ist nicht nur Romantik, wie das frühere Beseelen der Landschaft. Es ist der klassische Stil.

Und dieses ist nicht die einzige Parallele mit der Dichtung des alten Griechenlands in „La fortune des Rougon". Zola wollte, um einen Gegensatz zu haben zum blutigen Verbrechen des Staatsstreiches, eine kindliche Liebesidylle schildern. Auf Kindheitserinnerungen gestützt, wollte er ein modernes Seitenstück zu der altgriechischen Novelle von Daphnis und Chloe ausführen. Man fühlt durch seine Erzählung hindurch das Vorbild, und er gesteht im Grunde selbst ein, dass er es gehabt hat. Beim Beginn seiner Darstellung sagt er, dass die jungen Menschen „eine jener Idyllen durchlebt hatten, die unter den Familien der arbeitenden Klasse entstehen, in denen man noch die primitiven Lebensverhältnisse *der alten griechischen Novellen* findet". Und am Schlusse sagt er: „Ihre Idylle bewahrte ihre seltene Anmuth, die an *eine altgriechische Novelle* erinnerte."

Aber so viel ist klar: zwei arme Kinder der Provence in unsern Tagen im Stile altgriechischer Hirtenerzählungen dargestellt, das ist nicht eben Abschreiben der Natur; die persönliche Eigenthümlichkeit, wie sie noch dazu von der Cultur bereichert und entwickelt worden (also nicht das Temperament allein), ist hier im höchsten Masse wirksam gewesen.

Der Reiz und das Pikante in jener alten hellenischen Erzählung ist bekanntlich, dass in den zwei Kindern langsam, ganz langsam die Liebe erwacht. Die Sehnsucht keimt, wächst und versteht sich nicht selbst. Chloe badet in den Quellen vor den Augen von Daphnis; beide

schlafen nackt unter demselben Ziegenfell, ohne eine unwiderstehliche Anziehung an einander zu empfinden.

Zola gab der Idylle neue Anmuth, neuen Reiz und tragischen Ausgang; aber wir sehen seinen Silvère und seine Miette zusammen herumstreifen wie Daphnis und Chloe. Sie schwimmt des Nachts vor seinen Augen, und derselbe Mantel bedeckt sie alle Beide, wenn sie einschlafen.

Doch Zola hat sich nicht damit begnügt, einer classischen Inspiration nachzugehen, um eine moderne Wirklichkeit darzustellen. Er bedurfte des *Symbols*, des romantischen Symbols, ohne sich doch von der Wirklickeit entfernen zu wollen. Der grosse Romantiker Delacroix hat das bekannte Bild „Die Freiheit auf den Barrikaden" gemalt: das junge Mädchen mit der rothen Haube und dem Säbel in der Hand, welches die Erinnerung an eine Göttin der Freiheit hervorruft, und an ihrer Seite den Knaben aus dem Volk mit dem festen drohenden Blick und dem Gewehr in der Hand.

Das scheint Zola vorgeschwebt zu haben. Er will auf irgend eine Weise Miette in dieser Richtung hin heben, sie umbilden. Sie hat sich erboten, die Fahne der Empörer zu tragen. Diese halten sie für zu schwach dazu. Sie zeigt ihnen dann ihre vollen weissen Arme. Und er schreibt:

„Wartet, sagte sie. Sie riss schnell ihren Mantel ab und zog ihn wieder an, nachdem sie das rothe Futter nach aussen gekehrt hatte. Da stand sie nun in der weissen Helle des Mondenscheins, gekleidet in einen weiten Purpurmantel (er ist aus einfachem Kattun), der ihr ganz bis auf die Füsse hinabfiel. Die Haube, die leicht auf ihrem Kopfe sass, schmückte sie wie eine phrygische Mütze (die Kaputze hat einer solchen vorher nicht geglichen; jetzt gleicht sie ihr), sie ergriff die Fahne, drückte deren Stange gegen ihre Brust und hielt sich gerade und schlank zwischen den Falten dieses blutigen Banners ...

In diesem Augenblick war sie die *jungfräuliche Freiheit* selbst."

Punkt für Punkt, Zug um Zug fühlt man hier, wie das Temperament die Naturbeobachtung umformt, das Modell umdichtet. Zola will die Wirkung erreichen, dass dieses Kind, das mit der Kugel in der rechten Brust zusammensinkt, die vom Staatsstreich ermordete Freiheit selber ist.

Von Anfang an ist deshalb Lyrik in der Weise, wie er sie und den Jungen schildert. Wir sehen sie stets in der Verklärung, worin ihre Personen vor einander stehen.

Zuerst schauen Beide, jedes an seiner Seite des Brunnens, nichts mehr von einander, als das Spiegelbild im Wasser; selbst die Stimmen werden umgeformt, verschleiert durch das Echo im Brunnen. Und wenn sie sich später begegnen, erhebt sich die Sprache der Erzählung zu einer Schwärmerei, die an Victor Hugo erinnert: „Das Lächeln des Mädchens warf Licht über den Raum zwischen ihnen." „Es war nun ein Gesang in ihrem Herzen, der das Geschrei ihrer Feinde übertäubte." Der graue Nebel, der ihre Schläfen liebkoste, wird bezeichnet als „der duftende Schleier, der noch wie gesättigt war von der Wärme und dem Wohlgeruch der üppigen Schultern der Nacht". Der Stil bereitet uns darauf vor, in ihr eine Verkörperung von Unschuld, Grossmuth und rührender Jugend zu sehen, bis sie sich in der Todesstunde zum Sinnbild entfaltet.

So benimmt sich Zola, wenn er den Eindruck von etwas Erhabenem und Reinem hervorbringen will.

Auf verwandte Weise geht er zu Werk, wenn es ihm darauf ankommt, den Eindruck naiven Wohllebens hervorzubringen; eine jener künstlerischen Wirkungen, in denen Jordaens seine Stärke hatte.

Er schildert im „L'Assommoir" einen Mittagsschmaus bei einer Arbeiterfamilie, eine Mahlzeit, deren einziges

Gericht eine Gans ist. Gervaise vermag nicht, mehr Gerichte zu geben; aber die Gans ist ein Luxusgericht; sich den Genuss derselben gestatten zu können, ist eine Ueppigkeit, deren man lange gedenkt.

Zola muss denn vor Allem die Gans gross machen. So steht sie also da: „ungeheuer, goldgelb, triefend von Saft." An zwanzig Personen essen davon. Sie „sättigen ihre Gier" an der Gans. Alle essen, als hätten sie acht Tage gefastet, und Alle überladen sich den Magen an der einen Gans, so dass sie fast krank davon werden und sich ihre Kleider aufknöpfen müssen.

Aber nicht genug damit, die Gans erfüllt die Strasse, ja den ganzen Stadttheil.

„Unterdessen sah durch die offene Thür das ganze Quartier zu und nahm Theil an dem Schmaus — der Geruch der Gans erfreute und erquickte die Strasse. Die Krämerlehrlinge gegenüber, auf dem Trottoir, bildeten sich ein, dass sie von dem Thiere mitässen; die Fruchthändlerin und die Kaldaunenverkäuferin traten jeden Augenblick vor ihre Ladenthüren, um sich am Geruch zu laben und sich um den Mund zu lecken: So viel war gewiss, die ganze Strasse war nahe daran, vor Magenüberladung zu platzen . . . . . Die Gefrässigkeit verpflanzte und verbreitete sich, bis das Quartier Goutte-d'or zuletzt ganz und gar nach Essen roch und sich den Bauch hielt in einem ganz verteufelten Bacchanal".

Man kann nicht leugnen, das Künstlertemperament hat es hier verstanden, Wirkung aus der einen Gans zu ziehen. Man hätte nicht anders sprechen können, wäre ein ganzer Elephant angerichtet worden.

III.

Zola hat eine Vorliebe für die symbolische Behandlung kleiner wirklicher Züge.

Es ist kein Zufall, dass die Wohnstube der Familie Rougon in Plassans eine sonderbare gelbe Farbe angenommen hat. Möbel, Tapeten, Gardinen, selbst die Marmorplatten auf dem Kamin spielen ins Gelbe. Dieses Gelb ist die Farbe des Neides.

Es hat fernerhin eine schlechte Vorbedeutung für Coupeau's und Gervaise's Verheirathung, dass sie in einer Wolke von Kehricht getraut werden, während die Kirche gereinigt wird. Sie sind zu spät gekommen, und während der Küster fegt, giebt ihnen der verdriessliche Priester einen kurzen, nachlässigen Segen, als wären sie in der Zwischenzeit zwischen zwei richtigen Messen gekommen, um sich mit einander zu verheirathen, „während der Herrgott gerade ausgegangen war".

In dem Hause, welches Gervaise bewohnt, befindet sich eine Färberei, und das Wasser, das aus der Färberei herausströmt, spiegelt unaufhörlich die Stimmung der Heldin ab. Als sie hineinzieht mit guten Hoffnungen für die Zukunft, ist das Wasser hellgrün (d'un vert pomme très tendre); sie schreitet lächelnd über den Rinnstein und sieht in der Farbe des Wassers eine glückliche Vorbedeutung. So lange es ihr gut geht, bekommen die drei Ellen Rinnstein vor ihrer Wohnung eine ungeheure Bedeutung für sie, erweitern sich zu einem grossen Fluss, den sie gerne recht klar haben möchte, mitten in all dem schmutzigen Kehricht der Strasse; ein sonderbarer und lebendiger Fluss, den die Färberei im Hause nach der Farbe ihrer zartesten Launen färbt. Als sie zuletzt zu Grunde gegangen ist, sich aus Hunger preisbietet, und eines Abends nach Hause kehrt, nachdem sie zu ihrer tiefen Beschämung Goujet, dem Manne, den sie geliebt hat, begegnet ist, da ist das Wasser in einen dampfenden Sumpf verwandelt, der sich einen schmutzigen Ablauf in die reinen Umgebungen eröffnet. Und Zola fügt zur noch grösseren Deutlichkeit hinzu: „Dies Wasser hatte die Farbe ihrer Gedanken. Sie waren

verronnen, die schönen Ströme von himmelblau und hellroth!"

Bisweilen haben diese symbolischen Züge bei Zola einen ausserordentlichen Reiz. Als in „L'oeuvre" der Maler Claude zum ersten Male ausstellt, und zwar in der Ausstellung der von der Jury verworfenen Bilder, wird sein Atelier am frühen Morgen des ersten Ausstellungstages so beschrieben; „Goldparzellen flogen umher, denn da er nicht Geld genug hatte, sich einen vergoldeten Rahmen zu kaufen, hatte er von einem Tischler vier Bretter zusammenschlagen lassen und diese selbst vergoldet."

Wir erleben seine Niederlage, die durch die Rohheit und den Unverstand des Publikums herbeigeführt wird. Nur Eine glaubt im Ernst an ihn, seine Freundin Christine. Er findet sie im Atelier wartend, da er ganz gebrochen, spät Abends nach Hause zurückkehrt. Sie hat ihm nie angehört, aber gerührt über sein Unglück, im weiblichen Drang zu trösten und aufzurichten, ergibt sie sich ihm jetzt in einem Sturm von Leidenschaft.

Doch Zola hat nicht jene Goldparzellen vergessen, deren er zwei Bogen vorher erwähnte. Ihre Bestimmung war es nicht allein, einen Rahmen zu vergolden. Nun kommen sie zur Anwendung wie eine Art Brautfackel. Im Dunkel der Nacht funkeln sie allein mit einem Rest vom Tageslicht, gleich einem schimmernden Sternengewimmel.

Bisweilen verwandeln sich diese kleinen halbsymbolischen Züge in eine durchgeführte Symbolik. Sie kann unglaubwürdig und deshalb störend wirken, wie in „Une page d'amour", wo die Gestalt des alten Weibes, Mutter Fétu, die nur da ist, um den Untergang anzudeuten und vorher zu verkünden, ganz die Rolle spielt, wie in alten romantischen Büchern die Hexen.

Aber die Symbolik kann auch ihre Grösse und ihre Kraft haben. So z. B. in „Nana", einem Roman, der

überhaupt nur in geringem Grad auf Beobachtung und Erfahrung beruht. Anfangs ist diese Nana ein zufälliges Individuum, ein loses unzüchtiges Wesen, in einem Hinterhause geboren. Doch wie sich der Roman entfaltet, steigt sie, wird grösser und grösser, bis sie zuletzt der Geist der Zügellosigkeit wird, der über dem Paris des Kaiserthums schwebt.

Bei den grossen Wettrennen in Longchamps hat ein reicher Adliger seinem Pferd ihren Namen gegeben. Es besiegt im Wettkampfe ein englisches Pferd. Dadurch wird der Name des siegenden Pferdes etwas Französisches, Nationales, und deshalb kann es dazu kommen, dass der Name „Nana" unter stets wachsendem donnernden Jubelruf über die Menge dahinrollt.

Und es wirkt symbolisch, wenn mit wilder Begeisterung gerufen wird: „Es lebe Nana, es lebe Frankreich!" Der Ruf erhebt sich in einem Nimbus von Sonnenglanz, bis er mit seinem Triumphklang über hunderttausend Menschen hinfährt und die kaiserliche Tribüne erreicht, wo die Kaiserin selbst in die Hände klatscht, bis die ganze Ebene den Widerhall des gefeierten Namens an Nana zurückwirft:

„Es war ihr Volk, das ihr huldigte, während sie, aufrecht stehend im Sonnenlicht, Alles beherrschte mit ihrem Sternenhaar und ihrem weissblauen Kleid, das die Farbe des Himmels hatte." Sie ist hier etwas mehr als ein Mensch: ein gefallener Engel, ein schädlicher Genius.

Es ist schliesslich ein ebenso unzweifelhaftes Symbol, wenn zuletzt, während das dumme Geschrei: „Nach Berlin! nach Berlin!" ununterbrochen aus der Strasse emporsteigt, Nana, zu einem Klumpen eiternder Geschwüre verwandelt, wie das Kaiserreich, dessen Glanz sie war, in den letzten Zuckungen daliegt.

Und wie Nana durch ein französisches Pferd als Zwischenglied zum Kaiserthum verwandelt wird, so wird

in „L'oeuvre" das badende Weib auf Claude's Gemälde die Kunst, weil die Gestalt in den Gedanken Christinen's die künstlerische Vision symbolisirt — die verzehrende Vision, der ihr Leben als Frau hingegeben wird um dieser Unwirklichkeit als Nahrung zu dienen. Zola hat in Claude's Hang zur Symbolik wahrscheinlich auf seinen eigenen Mangel an Fähigkeit hindeuten wollen, die Umgebung mit dem Naturalismus wiederzugeben, den er stets als Theoretiker predigt und in seiner Praxis so häufig überschreitet.

Keiner von Zola's Romanen ist jedoch von diesem Hange, die Hauptgestalten zu grossen Symbolen zu machen, so durchdrungen, wie „La faute de l'abbé Mouret".

Ein Landsitz in der Nähe seiner Geburtsstadt Aix scheint ihm den ersten Ansporn zu diesem Roman gegeben zu haben.

Seine Phantasie, die immer die Neigung hatte, die breite Lebensfülle auszumalen, wurde durch den folgenden Gegenstand in Bewegung gesetzt: einen Garten, in welchem hundert Jahre hindurch Alles aufgewachsen war, wie es wollte. Der Garten gab ihm den Eindruck eines unberührten Urwaldes unter einem Regen von Sonnenstrahlen.

Eines Tages hat er durch einen Zaun undeutlich einen ungeheuren Baum erblickt, voll von einem grossen Vogelschwarm; er hat einen saftigen Rasen geschaut und den Geruch von einer solchen Fülle wild umher wuchernder Pflanzen eingeathmet, dass es ihm war, als stände der ganze Gesichtskreis um ihn her in Einem würzigen Blumenduft.

Und die Vorstellung von dem Garten des Paradieses hat sich in seinem Gemüth erhoben. Dieser Garten mit seiner geschützten Ueppigkeit ist ihm als eine herrliche Umgebung für junge Liebe in ihrem Entstehen und

Wachsthum vorgekommen. Als er in dem sehr heissen Sommer des Jahres 1874 sich dieses Eindrucks von seinem achtzehnten Jahre erinnerte, fühlte er unter dem Verfolgen der Familieneigenschaften und Familienschicksale der Geschlechter Rougon-Macquart plötzlich Lust, sich selbst eine Schilderung vom Naturleben und von der erwachenden Herrlichkeit der Liebe zu gönnen, die gar wenig mit dem Verderben und dem Verfall des zweiten Kaiserreiches zu schaffen hatte. Und er schrieb seine Variante der Paradieslegende, wie er schon seine Variante des althellenischen Schäferromans geschrieben hatte.

Für manchen alten Dichter und Maler ist der Garten des Paradieses vor Allem das Heim des Friedens gewesen, wo der Löwe an der Seite des Lammes graste.

Für Zola mit seinem Temperament war er die Heimstätte der freien Fruchtbarkeit, das Eden der unendlichen Naturfülle. Sein Ideal war, wie dasjenige des Romandichters Sandoz im „L'oeuvre", das grosse Ganze in dem vollen Strom des allgemeinen Lebens zu schildern (en pleine coulée de la vie universelle). Dieser Sandoz, in welchem Zola sich selbst geschildert hat, liebt vor Allem die mütterliche Erde. „O, du gute Erde", ruft er aus, auf dem Rücken liegend, „du, die du unser Aller Mutter bist, des Lebens einzige Quelle! Du, die ewige, unsterbliche, deren Blutumlauf deine Durchrieselung von der Weltseele ist, deren Saft sogar in den Steinen da ist und die Bäume zu unsern grossen festwurzelnden Brüdern macht! In dich will ich mich verlieren".

Um die Natur in ihrer heidnischen Ueppigkeit und ihrem Erzeugungstrieb in sein modernes Werk einführen zu können, bedurfte er eines grossen Gegensatzes. Aber zu der Natur als Macht bot sich kein anderer Kontrast dar, als das Christenthum als naturfeindliche Macht aufgefasst. Zum Leben der Natur im Wachsen und Schwellen, in Begierde und Paarung gab es keinen so scharfen Contrast, als das Leben in strenger und unfruchtbarer

Jungfräulichkeit, welches durch das katholische Klostergelübde erschaffen wird. Das heidnische Alterthum hatte das Symbol der irdischen Fruchtbarkeit geformt, die grosse Mutter Cybele, die in Asien durch Orgien angebetet wurde. Das christliche Mittelalter hatte dagegen das Symbol der himmlischen Keuschheit gestellt, die heilige Jungfrau Maria, die in Europa mit Askese verehrt ward.

Zola hatte also seinen Helden, der von Anfang an ein kränklicher Madonna-Anbeter ist, welcher das fruchtbare Naturleben hasst und nur wünscht, als Einsiedler in einer Wüste leben zu können, wo nichts Lebendiges, keine Pflanze, kein rinnendes Wasser seine frommen Betrachtungen störe.

Gegen Maria und den Mariacultus stellt Zola dann die Cybele und den Cybelecultus als symmetrischen Gegensatz.

Serge Mouret hat eine Schwester, deren Geist im Wachsthum stehen geblieben ist, deren Körper sich aber um so kräftiger entwickelt hat. Sie hat schwere Arme, eine mächtige Brust. Sie lebt und athmet nur, umgeben von dem reichen animalischen Leben im Hinterhof, zwischen Kaninchen, Enten und Hühnern, in der heissen Luft der Befruchtung und des Brütens.

Aus ihr macht er langsam eine Cybele. Die Haushälterin des Priesters sagt von ihr: „Finden sie nicht, dass sie der grossen Dame aus Stein in der Kornhalle zu Plassans ähnlich sieht?“ Und Zola erklärt: „Sie meinte eine Cybele, die auf einer Korngarbe ausgestreckt liegt, ein Werk von einem Schüler Puget's.“ Und etwas weiterhin sagt er über sie: „Sie war ein Geschöpf für sich, weder Fräulein noch Bauernmädchen, eine Tochter der Erde, mit einer Schulterbreite und einer engen Stirn wie eine junge Göttin . . . Sie hatte die runde Taille, die sich frei herumdreht, und die starken Glieder, die gut am Körper sitzen, wie man sie an den antiken Bild-

werken findet. Man hätte glauben können, sie sei aus der Erde des Hinterhofes emporgeschossen, und dass sie deren Saft durch ihre starken Beine einsöge, die weiss und fest wie junge Bäume waren . . . . . Sie fand ihre stete Befriedigung in dem Gewimmel um sie herum . . . . . Sie bewahrte dabei ihre Ruhe, die der eines schönen Thieres glich . . . . . Glücklich in dem Gefühl, wie ihre kleine Welt sich vermehrte, fühlte sie gleichsam dadurch ihren eigenen Körper wachsen. In dem Grade hatte sie das Gefühl, all' diesen Müttern gleich zu sein, dass sie sich vorkam wie die gemeinsame Mutter Aller, die Mutter Natur, die ohne Gemüthsbewegung von ihren Fingern einen Schweiss der Erzeugung und Befruchtung tröpfeln liess."

So geht hier bei Zola, wie in einer Ovidischen Metamorphose, die Verwandlung des Menschen zur Göttin vor sich.

Sie lebt nur, wenn sie das Leben um sich herum vernimmt, mit den Daunen der Gänse und Enten an ihrer Brust. Und wenn der Bruder zu ihr hinüberkommt, wird ihm ganz übel; er fühlt, dass er dem Princip begegnet, das dem seinen widerspricht, und er ist einer Ohnmacht nahe: „Es schien ihm, als sei Désirée gewachsen, als seien ihre Hüften breiter geworden, als seien ihre Arme, wenn sie sie ausbreite, ungeheuer gross, und als fege sie mit ihren Röcken den überwältigenden Geruch der Erde entlang, der ihn zu betäuben drohe."

Und nach und nach verwandelt sich die Stadt, in der sie wohnt, in ihr Ebenbild. „Des Nachts nahm diese glühende Landschaft ein Gepräge an, als wälze sie sich in seltsamer Leidenschaft. Da schlief sie aufgelöst sich windend, mit den Gliedern auseinander gestreckt, schwere heisse Seufzer ausstossend, das kräftige Aroma des Schweisses der schlafenden Erde. Man hätte an irgend eine gewaltige Cybele glauben können, die auf den Rücken gefallen sei, mit dem Busen nach oben gewandt, den Bauch

entblösst unter den Strahlen des Mondes, berauscht von der Sonnenhitze und von noch mehr Befruchtung träumend."

Wir sind hier weit von der directen Wiedergabe der Wirklichkeit entfernt; wir haben das Gebiet der Mythenbildung betreten.

Weit mehr in allen Einzelnheiten durchgeführt ist jedoch die Umformung der Wirklichkeit zur Legende in dem Abschnitt über Serge und Albine.

Um den jungen hysterischen Priester in einen Adam verwandeln zu können, muss Zola ihn auf einige Zeit zu einem neuen Menschen machen. Er lässt ihn in eine schwere Krankheit fallen, wohl ein Typhusfiber. Man fängt ja als Reconvalescent nach einem Typhus wie von Neuem an.

In seiner Krankheit vergisst Serge sein ganzes früheres Leben. Als er wieder zum Bewusstsein kommt, findet er das junge Mädchen an seinem Bette. „Lehre mich gehen", sagt er ihr mit einer Replik, die zugleich symbolisch den Neugeschaffenen bezeichnet und charakteristisch für einen Typhuskranken ist, dem es vorkommt, als sei er nicht einfach zu schwach, um sich auf seinen Beinen zu halten, sondern als habe er das Gehen verlernt.

Schritt für Schritt wird nun die Wiederkehr zum Leben als eine Einführung in das Leben, gleich derjenigen des ersten Menschen, geschildert.

Die erste Berührung mit der Erde, sobald er seinen Fuss ausserhalb seiner Kammer setzt, giebt ihm einen Stoss, eine Lebenserweckung, die bewirkt, dass er gerade steht, als fühlte er sich wachsen. Ihm entschlüpft ein Seufzer. Aber er ist noch nicht völlig zum Leben erwacht. Albine sagt daher: „Du gleichst einem gehenden Baum." Und wie er ein Baum ist, so ist der Park Mensch geworden. Er sieht hinaus über den Park: „Der Garten war eine Kindheit . . . . die Bäume sahen kindlich aus.

Die Blumen hatten das rosige Fleisch kleiner Kinder."[1] Das heisst: es ist aller Tage Morgen. Er fühlt mit all seinen Sinnen, dass der erste Morgen kommt. „Er fühlte den Morgen in den lauen Lüften, schmeckte ihn in der gesunden Schärfe der frischen Luft, athmete ihn mit dem Wohlgeruch ein, den der sich nähernde Morgen um sich sammelt; er hörte ihn im Flug und Gesang der Vögel; er sah ihn lächelnd und roth über der thauigen Ebene kommen."

Und jetzt heisst es: „Serge wurde während dieser Kindheit des Gartens geboren, 25 Jahre alt geboren, mit plötzlich erwachten Sinnen. „Wie schön Du bist!" ruft Albine aus, und sie flüstert: „Nie zuvor habe ich Dich gesehen." Gesundheit, Stärke und Macht ruhen auf seinem Antlitz; er lächelt nicht, sein Blick ist königlich."

Warum königlich? Weil er jetzt Adam ist!

Auch seine Stimme findet Albine verändert. Ihr scheint, diese Stimme erfülle den Park mit mehr Milde, als der Gesang der Vögel, und mit mehr Ueberlegenheit, als der Sturm, der die Zweige beugt.

Warum diese Ueberlegenheit? Weil er Adam ist.

Aber er ist noch gefühllos. Er gleicht einem jungen gleichgültigen Gott. Dann fällt er in einen tiefen Schlaf unter blühenden Rosenbäumen. Als er dadurch geweckt wird, dass Albine eine Handvoll Rosen auf ihn wirft, da erwacht gleichzeitig sein Geschlecht in ihm. Und er sagt zu ihr: „Ich weiss es, Du bist meine Liebe, bist Fleisch von meinem Fleisch . . . . von Dir habe ich geträumt . . . . Du warst in meiner Brust, und ich gab Dir mein Blut, meine Muskeln, meine Knochen. Du nahmst die Hälfte meines Herzens, aber so milde, dass

[1] C'était une enfance. Les verdures pâles se noyaient d'un lait de jeunesse . . . . . les arbres restaient puérils, les fleurs avaient des chairs de bambin.

es eine Wollust war, es so mit Dir zu theilen . . . . und ich erwachte dadurch, dass Du aus mir herausstiegst."

Man sieht, dies ist eher Bibelauslegung, als Naturstudium zu nennen.

Sie lässt ihre schweren Haarflechten fallen. Die Haare hüllen sie bis an die Hüften wie ein Goldstoff ein. Die Locken, die ihr bis über die Brust hinabrollen, vollenden ihr königliches Gewand.

Warum königliches Gewand? Weil sie jetzt Eva heisst.

Sie ist „die Sonne der Schöpfung". Sie ist die Sonne selbst: „Er küsste jede Locke, er verbrannte seine Lippen an den Strahlen einer untergehenden Sonne." Nach und nach ist es, als würden sie Beide nur „ein einziges Wesen, königlich schön". Und um mystisch das Zusammenschmelzen des Menschenpaares zu Einem Wesen und ihre Herrschaft über die Allnatur zu bezeichnen, heisst es: „Die weisse Haut Albine's war nur der weisse Glanz von der braunen Haut Serge's. Sie gingen langsam, in Sonne gekleidet. Sie waren die Sonne selbst. Die sich verneigenden Blumen beteten sie an." (Ils passaient lentement, vêtus de soleil; ils étaient le soleil lui-même. Les fleurs penchées les adoraient.)

Und so wird die Allegorie noch viele Hundert Seiten hindurch fortgesetzt und zwar mit so kleinlicher Genauigkeit, dass der Geistliche, der wie der Engel mit dem Flammenschwert sie aus dem Garten vertreibt, den Namen Archangias führt.

IV.

Das eigenthümlichste für Zola als Symboliker ist indessen noch nicht diese Behandlungsweise der Hauptgestalten im einzelnen Roman, obgleich er sich hier auf ein Gebiet eingelassen hat, auf welchem er sich mit Dichtern vergleichen lässt, die einer himmelweit

verschiedenen Poetik huldigten, wie Milton und Klopstock. Nein, am eigenthümlichsten ist seine durchgehende Personification eines unpersönlichen Gegenstandes, um welchen herum er Alles gruppirt.

In der Regel drehen sich seine Bücher um ein Stück Erde, ein Gebäude, eine Fabrik, ein Geschäft oder Aehnliches, dem er übermenschliches Leben verleiht und das dann als Symbol der Mächte dient, die über die Lebensweise und die Verhältnisse eines ganzen Standes oder einer ganzen Menschenklasse walten.

Bald wirken sie als blosse Sinnbilder, bald als überirdische gute oder böse Wesen, ungefähr wie die Götter in den Heldengeschichten des Alterthums oder wie das unerbittliche Schicksal in der Tragödie.

So ist in „La faute de l'abbé Mouret" der Mittelpunkt jener Garten, der wie ein übernatürliches Wesen sein eigenes Leben lebt, lockt, überredet und belehrt[1]. Dieser Garten ist eine Liebesgottheit und wird als eine einzige grosse Liebkosung (une grande caresse) bezeichnet.

Und er ist, obgleich in Südfrankreich belegen, in vollem Ernst das Paradies. Er wird ausdrücklich als asiatisch bezeichnet; denn es heisst, dass in Vergleich mit diesem Garten alle Gärten Europa's abgeschmackt seien, dass „ein Duft von morgenländischer Liebe, der Duft von Sulamith's gemalten Lippen von seinen wohlriechenden Bäumen ausströme". Deshalb heisst es von dem Baume in der Mitte des Gartens, wie von dem wirklichen Baume des Lebens: „Sein Saft hatte solche Stärke und war so reich, dass er hinab über die Rinde floss. Er badete den Baum in einen Dampf von Fruchtbarkeit; er machte den Baum zur männlichen Kraft der ganzen Erde."

[1] Ce coin de la nature *riait* discrètement des peurs d'Albine et de Serge; il se faisait plus attendri, déroulait sous leurs pieds ses couches de gazon les plus molles, rapprochait les arbustes pour leur ménager des sentiers étroits. S'il ne les avait pas encore jetés aux bras l'un de l'autre, c'était qu'il se plaisait à promener leurs désirs.

Was hier der Garten, das ist in „La fortune des Rougon“ ein alter, seit unvordenklichen Zeiten verlassener Kirchhof, auf welchem sich die zwei einander liebenden Kinder treffen. Der Platz hat jetzt ein sehr gewöhnliches Aussehen, da er als Bretterniederlage verwendet wird. Für das gewöhnliche Auge ist er nichts Anderes. Aber Zola's eigene Melancholie und sein eigener rasender Schaffensdrang verwandeln den Platz. Er bedarf einer Grundstimmung von grenzenloser Traurigkeit und unterirdischer Begierde. Obschon Name und Bestimmung des Platzes verändert sind, fühlt er den Hauch des Todes und die Luft der Todten an diesem Orte herrschen. Und er verflicht das Todes- und Liebesmotiv mit einander.

Als der erste warme Kuss von Silvère auf Miette's Lippen brennt, ist es ihr, als müsse sie daran sterben. Sie weiss nicht warum, aber Zola weiss es. Es ist der Wille der Todten des Kirchhofs, dass diese Zwei sich lieben sollen. Ihr heisser Athem gleitet hin über die Stirnen der Kinder; die Todten hauchen ihnen ihre todten Leidenschaften ins Gesicht und erzählen von ihrer Brautnacht. Die weissen Gebeine unter der Erde sind voll von Zärtlichkeit für ihre Kinder. Die geborstenen Schädel erwärmen sich an den Flammen ihrer Jugend. Und wenn die Kinder sich entfernen, *weint der alte Kirchhof.* Das Gras hält ihre Füsse fest.

Es ist in Wirklichkeit weder Silvère noch Miette, sondern Zola, der all' dieses hört und fühlt. Denn die Kinder fahren fort in ihrer unbewussten Liebe auf diesem Erdreich zu leben, das so gebieterisch ihre Vereinigung verlangt.

Zola ist hier so romantisch, dass er dem Leser Novalis ins Gedächtniss hervorruft. Niemand hat wohl Etwas geschrieben, das in dem Grade an die berühmten Verse von Novalis erinnert, in denen die Todten sagen:

Süsser Reiz der Mitternächte,
Stiller Kreis geheimer Kräfte,
Wollust räthselhafter Spiele,
Wir nur kennen euch;
Leiser Wünsche süsses Plaudern
Hören wir allein und schauen
Immerdar in sel'ge Augen,
Schmecken nichts als Mund und Kuss.

Wie hier der Kirchhof das Centrum und die verlockende Macht ist, so anderswo („L'Assommoir") eine Branntweinschenke, die ringsumher Verderben und Untergang ausspeit, oder eine grossartige Modehandlung („Au bonheur des dames"), die alle die kleinen Geschäfte in ihrer Nähe verzehrt, und sich mit unglaublicher Schnelligkeit erweitert, oder eine unterirdische Grube („Germinal"), in welcher die Arbeiter ohne Ausbeute für sich selbst Sklavenarbeit verrichten, aber zugleich den von dem Capital beherrschten Grund und Boden unterminiren, oder ein Haus mit heuchlerischer Façade und heuchlerischer Vordertreppe („Pot-Bouille"), das der Eleganz und dem Laster der es bewohnenden Mitglieder der Bourgeoisie entspricht.

Man glaube nur nicht, dass diese personificirende Anschauungsweise sich jedem phantasiebewegten Künstler darbieten würde, der Gegenstände wählt, die sich natürlich um eine Localität gruppiren. Man vergleiche nur die Nüchternheit, mit welcher Dostojewski das Zuchthaus in Sibirien und das Leben der Bewohner desselben geschildert hat, ohne jeglichen Anflug von Symbolisiren. Das Zuchthaus fängt Niemanden ein, martert Keinen, wird weder gehasst noch verwünscht. Es ist ein todtes Ding. Alles Leben ist in den Personen der Gefangenen concentrirt, alles künstlerische Licht fällt auf sie.

Eines der schlagendsten Beispiele dieser Auffassungsweise bei Zola findet sich in „Le ventre de Paris". Hier sind die Hallen von Paris wie Kessel gemalt, für

lie Verdauung eines ganzen Volks bestimmt; ein riesengrosser Metallbauch, das Symbol des Lebens der Wohlgenährten und Fetten. Die Bevölkerung, die sich um die Hallen gruppirt, sind lauter Fette, zu denen der Held als der einzige Magere den Gegensatz bildet.

Der ungeheure Metallbauch wiederholt sich und spiegelt sich nun überall ab. Die Frauen, welchen der Held begegnet, haben einen so runden und strammen Busen, dass derselbe einem Bauche ähnlich sieht. Ihre runden, rosenrothen Finger haben kleine Bäuche an den Fingerspitzen. Selbst die Häuser des Quartieres wärmen mit falscher Gutmüthigkeit ihre hervorspringenden Bäuche in den ersten Sonnenstrahlen.[1]

Nirgends hat man besser Gelegenheit, Zola's Grundansicht zu beobachten. Er ist als Dichter nicht vor Allem Psycholog, so wenig wie sein erster Lehrer Taine es war. Er schildert selten die Entwicklungsgeschichte des Individuums, vielmehr die Eigenthümlichkeit desselben als bleibend und fest. Und er ist besonders darauf angelegt, die Charakteristik grosser Gruppen, grosser Massen zu geben.

Schon Zola's Neigung, das Wesentliche zu schildern, das Allgemeingültige, das, was so wenig variabel wie möglich ist, treibt ihn dazu, aus dem Seelenleben das höchste Gefühlsleben, das feinste Gedankenleben herauszusondern wie Etwas, das nicht für ihn liegt und woran er kaum zu glauben scheint. Er hält sich am liebsten an die grossen, einfachen Grundtriebe, an die einfachsten, seelischen Zustände.

---

[1] . . . . . la poitrine arrondie, si muette et si tendue, qu'elle n'éveillait aucune pensée charnelle et qu'elle ressemblait à un ventre . . . Leurs mains potelées, d'un rose vif, avaient une sorte de souplesse grasse, des doigts *ventrus* aux phalanges . . . Les maisons gardaient leur façade ensoleillée, leur air béat de bonne maison, se chauffant honnêtement le *ventre* aux premiers rayons.

Aber auch seine ursprüngliche Lebensanschauung, sein erster pessimistischer Hang führte ihn in diese Richtung. Er wollte in seiner grossen Romanreihe ein Zeitalter schildern, das seinen Abschluss und anscheinend sein Urtheil bei Sedan fand. Damit war Folgendes gegeben: Abscheulichkeiten und eine Nemesis. Einzelne Romane, die am längsten bei den Abscheulichkeiten verweilen, enthalten reinen, unvermischten Pessimismus. In denselben sieht der Verfasser nichts, das nicht schwarz oder schmutzig ist: „La curée", „Le ventre de Paris", „Eugène Rougon", „Pot-Bouille." Andere deuten die Nemesis in der Gestalt einer Art von Naturgerechtigkeit an: „La conquête de Plassans", „Nana", „Germinal". Ein einzelner hat einen gewissen Optimismus von wenig glaubwürdiger und wenig geistreicher Art: „Au bonheur des dames", ein anderer hat den Pessimismus als Thema und Problem: „La joie de vivre". Die Lebensanschauung ist in den späteren Büchern umfassender als die ursprüngliche Rücksicht auf die Geschichte des Kaiserreiches es Anfangs zuliess; ganz philosophisch klar ist die Grundansicht zwar nie; aber man spürt, dass die Milde grösser und das Gefühl weicher wird. Zola folgt seiner Stimmung und seinem künstlerischen Bedürfniss, welches dasjenige ist, zu variiren. Doch ist die Lebensanschauung durchgehends äusserst düster. Man findet sehr lange ein parti-pris, das Unglück in Allem und das Verwerfliche überall zu finden. Der moralische Massstab wird mit um so grösserer Sicherheit angelegt, weil Zola keiner höheren Moral bedarf als derjenigen, die gang und gäbe ist, und erst in seinen letzten Büchern unter dem Eindruck des herannahenden Alters wird die Aussicht auf eine andere und bessere Gesellschaft als die bestehende eröffnet.

Der Pessimismus wirkt nun in Zola's künstlerischem Streben in genauer Uebereinstimmung mit seinem Hang, das Allgemeingültige, Grundmenschliche zu schildern,

d. h. er simplificirt und reducirt. Man lese „Une page d'amour", und man sehe, was Zola aus der Liebe gemacht hat. Ein Grauen, eine Verrücktheit, halb Greuel, halb Dummheit. Man lese, „L'oeuvre" und sehe, was die Kunst demjenigen wird, der es ernst mit ihr meint: eine ewige Qual, eine einfache Manie.

Es ist diese, aus verschiedenen Quellen genährte Neigung Zola's zum psychologischen Simplificiren, die ihn zum Repräsentativen führt. In dem einzelnen Arbeiter schildert er den Stand, in der einzelnen Courtisane die Courtisane.

Seine Hauptfähigkeit ist die, typische Züge und grosse Totalitäten aufzufassen und wiederzugeben. Er bringt mit Vorliebe die Wirkung von etwas Riesengrossem hervor. Er erreicht diese Wirkung nicht impressionistisch durch ein paar entscheidende Züge, sondern wie Victor Hugo durch hartnäckiges Wiederholen und durch das Aufzählen von einer Menge äusserer Einzelheiten; er zählt z. B. unzählige Namen von Pflanzen, von verschiedenen Arten Käse, von den Stoffen und Waaren eines Magazins auf.

Aber, um alle Einzelheiten zusammenzufassen und die einheitliche Wirkung, der er nachstrebt, hervorzubringen, nimmt er dann seine Zuflucht zum Symbol; zum grossen Grundsymbol, wie z. B. den Hallen als dem Bauch von Paris, und dann stempelt er alle Einzelheiten mit dem Merkmale des Symbols, findet den Bauch in dem Busen der Frauen, in den Façaden der Häuser, an den Spitzen der Finger wieder.

So hat er sich als Romandichter zum leidenschaftlichen Verfechter einer rein mechanischen Psychologie entwickelt. Er führt all' das Menschliche zum rein Animalen zurück, schleift und entfernt das höchste Willensleben und das feinste Spiel der Intelligenz, stellt selbst die am vorzüglichsten ausgeprägte Persönlichkeit als

eine fast unbewusste oder kraft einer Art Manie fungirende Maschine dar.

Aber all' die mehr als animale Kraft, all die freie Selbständigkeit, den übermächtigen Willen, den er den Individuen raubt, ertheilt er kraft einer Eigenthümlichkeit seines Temperaments den unpersönlichen Schöpfungen, wie einem Terrain oder einem Gebäude, die dann eine rein abstracte Macht, wie die Liebe, die Industrie, den Grosshandel, irgend ein Lebenselement personificiren.

Diese unpersönlichen Dinge schwellen dann an von der selbständigen Kraft, die er dem Individuum geraubt hat. Sie sind wie Verkörperungen jenes unwiderstehlichen Schicksals, das die Alten mächtiger als Menschen und Götter nannten.

Es ist, als ob seine eigene Machtbegierde und seine eigene Machtfreude sich daran labe, diese Schicksalsmacht zu besingen, welche die Individuen ohne Rücksicht und ohne Gnade gebraucht und vernichtet.

Seine grosse epische Dichtung „Les Rougon-Macquart" ist also eine Reihe von lose an einander geknüpften Gesängen über die verschiedenen Incarnationen dieser geheimnissvollen und fürchterlichen Gottheit, deren Dichter er ist.

NACHSCHRIFT.

(1893)

1887 war das in dem „gebildeten" Publikum ausserhalb Frankreichs und zum Theil noch in Frankreich vorherrschende Urtheil über Emile Zola das folgende: Er sei, wie er sich nenne, ein *Naturalist*; er vertiefe sich mit einem sonderbaren, bisweilen empörenden, nur für rohe Naturen anziehenden Behagen in eine immer

schmutzigere Wirklichkeit, um dieselbe mit möglichst photographischer Treue darzustellen; die Naturtreue in der Wiedergabe des Schmutzes sei seine eigentliche Specialität; sein Pessimismus verberge eine unreine Freude an dem Gemeinen. — Noch viel später schrieb Nietzsche: „Zola oder die Freude zu stinken."

Um diesem Vorurtheil entgegen zu treten wurde der obenstehende Aufsatz geschrieben. Es wurde die scheinbare Paradoxie behauptet, Zola sei überhaupt gar kein Naturalist, wenn man unter einem Naturalisten einen Naturnachahmer verstehe. Der Beweis wurde geführt, dass er schon in dem ersten Roman seiner grossen Romanfolge und noch mehr in den vielen ihn fortsetzenden, die Natur, d. h. die Landschaft, die Umgebung, die Hauptpersonen, die Hauptereignisse, kurz gesagt alles Reelle, mit dichterischer Phantasie völlig umgestaltet habe, dass er sogar in dem Erzählerstil bisweilen episch in dem Geist alter Heldengedichte, bisweilen lyrisch in der Art Victor Hugo's sich ausdrücke. Das Wort *Symbolismus* als Gegensatz zum Naturalismus war damals noch nicht geläufig. Halb scherzhaft und doch ganz ernstlich wurde indessen nachgewiesen, dass der verschrieene Naturalist durch und durch ein Symboliker ist.

Seitdem hat Zola die Romane La Terre, Le Rêve, La Bête humaine, L'Argent, La Debâcle, Le Docteur Pascal veröffentlicht.

War unter ihnen *La Terre* dazu angelegt, der Ansicht über Zola's Lust, in dem Gemeinen und Grässlichen zu wühlen, keinerlei Eintrag zu thun — obwohl eben dieser Roman in grossartiger Weise den mütterlichen Erdboden als lebendiges, Leidenschaften erregendes, Wesen darstellte — so überzeugte die folgende Erzählung *Le Rêve* auch die Widersträubenden darüber, dass Zola an sich keinen Widerwillen gegen das Phantasievolle und die freie und reine, von dem Erdboden losgelöste Poesie eines unschuldigen Traumlebens hege, sogar — wenn

auch in etwas schwerfälliger Weise — sich zu einer fast seraphischen Höhe zu erheben verstehe.

Der grosse Kriegsroman *La Débâcle* war sowohl durch seinen Stoff wie durch die Behandlungsweise dazu geschaffen, populär zu werden. Ohne Nationalhass und doch mit sehr heissem Patriotismus geschrieben, in seinen Schilderungen sehr wahr, in seinen Urtheilen scharf und doch milde, in seiner Darstellung des gestürzten, früher so leidenschaftlich gehassten Kaisers wie der Verirrungen der Pariser Commune versöhnlich und mitleidsvoll, widerlegte dies Werk in zahlreichen, besonders französischen, Kreisen die Legende von Zola's aller Poesie feindlichen Brutalität. Der Roman enthält wie die früheren einige litterarische Reminiscenzen: die Scene, wo der Spion Goliath geschlachtet wird, erinnert an eine ähnliche in Balzac's „Les chouans", und der Schluss: der Tod des einen Kameraden von der Hand des anderen, diese Versinnbildlichung des Bruderkrieges zwischen Versailles und Paris, erinnert an den Tod des einen Bruders durch den Schuss des anderen, der am Schlusse der Chronique du temps de Charles IX von Mérimée die Greuel des Bürgerkriegs zwischen Katholiken und Huguenotten personificirt. La debâcle steht als litterarisches Kunstwerk hinter anderen Romanen Zola's zurück; das breitangelegte, ruhig ausgeführte Buch hat aber eben jenes Gepräge einer Volksepopöe, das den dichterischen Fähigkeiten Zola's entstammt und ihnen entspricht.

Zuletzt hat *Le Docteur Pascal* schön und würdig den Cyclus geschlossen. Der Roman giebt den Ueberblick über das grosse Werk und eine Art Erklärung desselben in dem Rahmen einer Liebesgeschichte, wie Zola sie noch nicht so innig und gefühlvoll mit so aufrichtigem Glauben an eine echte und reine Liebe erzählt hatte. Hier tönt das ganze Werk in Harmonien aus. Das Zeichen worunter es steht, ist das sehr altmodische: Glaube, Treue und Hoffnung; Treue des Dichters gegen

sich selbst und seinen Plan; Glaube an die Wissenschaft, an die Liebe, und zuletzt an das Leben, welches siegreich über das Krankhafte triumphirt und das Gesunde zur Herrschaft bringt; Hoffnung auf eine bessere grosse Zukunft. Es liegt etwas von der Stimmung einer nicht mehr kämpfenden Kirche darüber. Man empfindet zwischen den Zeilen die Versöhnung des Dichters mit dem Leben, die das Resultat der wohl zu Ende geführten und reichlich belohnten Tagesarbeit ist. Ohne verwischt zu sein, haben sich die Züge in der geistigen Physiognomie Zola's hier stark gemildert.

Es wäre ungereimt viel Gewicht auf eben den Punkt zu legen, der für Zola selbst der Hauptpunkt ist: das Werk als durchgeführte Illustration der Erblichkeitslehre aufgefasst. Wie schon berührt, wir kennen die Gesetze der Erblichkeit nicht, der Dichter hat deshalb hier freie Hand und das Spiel seiner Phantasie lässt sich nicht kontrolliren; er kann uns die Combinationen bieten, die er will. Dagegen hat es ein nicht geringes Interesse zu verfolgen, wie sicher und geschickt Zola hier den Zusammenhang seiner grossen Familienschilderung als typischer Darstellung des zweiten Kaiserreichs nachweist. Auf weniger als Einem Bogen (S. 119—132) ist der ganze Inhalt aller zwanzig Romane zusammengedrängt und dieselben endgültig so geordnet, wie sie dem Crescendo des Plans entsprechen.[1]

Vor Zola hatte nur Ein anderer französischer Dichter eine ähnliche Schilderung seines Zeitalters in einer zusammenhängenden Romanserie versucht. Balzac hatte

[1] Die Reihenfolge ist nicht die bekannte, in welcher die Romane erschienen sind, sondern die nachstehende: La Fortune des Rougon, Eugène Rougon, La Curée, L'Argent, Le Rêve, La Conquête de Plassans, Pot-Bouille, Au Bonheur des Dames, La Faute de L'abbé Mouret, Une Page d'amour, Le Ventre de Paris, La Joie de vivre, L'Assommoir, L'Oeuvre, La Bête humaine, Germinal, Nana, La Terre, La Debâcle, Le Docteur Pascal.

aber die Romane einzeln geschrieben und bekam erst verhältnissmässig spät den Einfall, dieselben Personen immer wieder auftreten zu lassen. Der Zusammenhang ist bei ihm weit äusserlicher als bei Zola. Es lässt sich indessen nicht läugnen, dass trotz aller Grossartigkeit des Plans das poetische Verdienst allein auf der Ausführung jeder einzelnen Erzählung beruht. Ein Dichterwerk in zwanzig Bänden ist wie jenes hundert Stadien lange Gemälde, von welchem Aristoteles mit Recht behauptet, dass es kein Kunstwerk sein würde.

Es sind die besten, die typischen unter den einzelnen Büchern, Werke wie L'Assommoir oder Germinal, mit welchen der Name Zola's stehen und fallen wird.

6. Guy de Maupassant.

(1890).

Es war im Jahre 1877, dass eines Tages im Hause eines Russen das starke Verweilen des modernen französischen Romans bei Allem, was sich zur Beschreibung eigne, zur Sprache kam. Alle stimmten darin überein, dass die Neigung, die Prosa-Darstellung der bildenden Kunst zu nähern, in stetem Steigen begriffen sei, während zugleich die Zergliederung der Seelenzustände eine immer sorgsamere und feinere werde.

Ein kosmopolitisch gebildeter Deutsch-Russe brach in die Worte aus: „Die Erzählungskunst ist todt. Bei den Neueren hat man nur die Wahl zwischen Beschreibungen und Analysen. Worauf man wohl nachher verfallen wird?“

Hierauf entgegnete der Wirth langsam, mit Nachdruck: „Ich glaube, man wird zum Style von Manon Lescaut zurückkehren.“

Das Erstaunen war allgemein, und ich erinnere mich, erwidert zu haben: „Das werde ich für meinen Theil wohl kaum erleben.“

Ich habe es nun doch erlebt.

I.

Im Jahre 1880 debütirte in der französischen Litteratur ein junger Mann, der, ohne irgend eine von der modernen Darstellungskunst gemachte wesentliche, werthvolle Errungenschaft aufzugeben, zur alten classischen Erzählermanier zurückgekehrt ist.

Guy de Maupassant ist 39 Jahre alt, macht jedoch in der Litteratur noch immer den Eindruck der Jugendlichkeit. Er ist im Buche wie im Leben eine kräftige, einnehmende Gestalt. Das Wort *unwiderstehlich* ist das erste, das sich bei der Erinnerung an ihn auf die Lippen drängt. Nicht als ob er, wie vom Anfang an Bourget, durch irgend etwas Feminines Terrain gewonnen hätte. Er ist durchaus männlich, ja, er bot lange Zeit fast ausschliesslich Junggesellen-Lektüre. Noch ist er, wie andere Grössere es waren oder wurden, unwiderstehlich durch eine ureigene Originalität, welche unter hartnäckiger Arbeit allmälig allen Widerstand zu überwinden vermag. Er ist es durch seine Bravour, seinen überlegenen Muth. In seinem Wesen lag eine Ausgelassenheit, eine Keckheit, die mit Sturm die Gemüther eroberte, weil sie nie frivol war, sondern stets im Dienste eines ganz bestimmten künstlerischen Zweckes verwendet wurde. Denn nicht eher trat er auf, als bis er sich im Besitze der kaltblütigsten Herrschaft über seine Gaben und künstlerischen Mittel befand.

Doch bei tieferer Betrachtung beruht diese Unwiderstehlichkeit Guy de Maupassant's in Frankreich darauf, dass ihn ursprünglich und sogleich Eigenschaften auszeichneten, welche zu den unschätzbarsten, ältesten des französischen Stammes gehören, jedoch lange zurückgedrängt und verschmäht, ja förmlich vergessen waren. Von den ersten Zeiten des Romantismus an

und späterhin immer mehr und mehr hatte man die französische Sprache gebogen und gestreckt, geschminkt und parfümirt, um sie zum Ausdrucke dessen zu befähigen, was bisher für unsagbar gegolten. Die Romantiker hatten alte Worte aus dem sechzehnten Jahrhundert auf ihr Geweb' gestickt, die Neologen dasselbe mit neuen, von allen technischen Gebieten herbeigeholten Barbarismen getigert. Die Decadenten waren bestrebt, der Sprache auf Kosten der Fasslichkeit einen musikalischen Charakter und dadurch, dass sie die Worte in Nebel hüllten, ein philosophisches Gepräge zu verleihen. Ueberhaupt hatten die Neueren Effectmittel aufgehäuft, wo die Aelteren mit einem Zuge, einem Striche wirkten. Und was die Composition betrifft, so wurde sie nur allzu oft stark vernachlässigt, damit der Verfasser alle Aufmerksamkeit auf die Wiedergabe des Lebens sammeln könnte. Zuweilen auch schob man sie ganz und gar bei Seite, um der Wahrheit allein das Wort zu geben und das Gewöhnliche Tropfen auf Tropfen, in all seiner ermüdenden Einförmigkeit wirken zu lassen, wie es sich in der Tage steter Wiederkehr zu ergeben pflegt.

Da trat nun Einer auf, ein junger Mensch, der eine unanständige Geschichte nach der andern schrieb, Geschichten, die in berüchtigten Häusern spielten oder von deren Bewohnerinnen handelten, ganz haarsträubende Sachen — und dieser junge Mensch war von der ersten Novelle an, die er schrieb, ein Classiker, welcher die ihrem innersten Wesen nach so logische französische Sprache gleich einer in der Sonne blitzenden, blankgezogenen Klinge in leuchtender Klarheit spielen liess, ein Classiker, der immer gesund war, obgleich er fast nie Gesundes darstellte, immer nüchtern, selbst wenn er, ein seltenesmal im eigenen Namen sprechend, sich warm redete. Er war kein Schilderer von Menschen oder Möbeln, kein Zergliederer von Seelenregungen. Er stellte alles mit wenigen Strichen, mit einem Bilde, einem

malenden oder carikirenden Zuge dar, alle Psychologie in Handlung auflösend. In einem Zeitalter und einem Land, wo einige der vortrefflichsten Schriftsteller in Sätzen, die sich halbe und ganze Seiten lang hinzogen, bis das Zeitwort kam, mit Hartnäckigkeit eine Idee, eine Stimmung verfolgten, oder die hunderterlei Blumen eines Treibhauses, die zahlreichen Fisch- und Gemüsearten der Hallen einzeln aufzählten, um auf diese Weise Wirkung zu erzielen, war er kurz, kurz und bündig, kurz und kühn, rücksichtslos sinnlich und ironisch bis zum Cynismus, lustig oder beissend, immer aber kurz.

Endlich zeigte er sich vom ersten Tage an als ein Meister der Composition, verstand, wie nur Wenige, seiner Arbeit Einheit zu geben. — Reinheit des Herzens, sagt Kierkegaard, heisst: Einheitliches wollen. Einheitliches wollen ist auch die Kunst des Meisters. Niemand hat besser als Maupassant verstanden, in einer kürzeren oder längeren Erzählung Alles in eine starke einheitliche Wirkung auf das Gemüth des Lesers aufgehen zu lassen. Diese Kunst der Composition ist jedoch grundfranzösisch. Und grundfranzösisch ist ferner die Wahl dieser Stoffe, die, häufig zugleich sensuell und komisch, dem Hange der französischen Menschenrace, bei der physischen Seite der Liebe zu verweilen, entgegenkommen, sowie ihrer Abgeneigtheit, die gegenseitige Anziehung der Geschlechter empfindsam wie die Deutschen, leidenschaftlich wie die Italiener oder feierlich wie die Spanier zu behandeln. Es finden sich zuweilen Anklänge an das freie, schelmische Wesen der alten französischen Novellisten in Maupassant's Erzählungen. Nur dass diese Schelmerei hier in der Fassung eines weit gefestigteren, vollendeteren Stils erscheint.

Maupassant hat als Stilist die Gabe, scharf zu kennzeichnen, ohne sich ungewöhnlicher Ausdrücke zu bedienen. Ebenso wenig charakterisirt er mittelst vieler Adjective. Er theilt nicht die Verehrung gewisser moderner Schrift-

steller für das seltene Beiwort (l'épithète rare). Ein kräftiger Stilist, malt er durch die Hauptpartien des Satzes, durch Substantive und Verben. Er findet mit oder ohne Gleichniss die bezeichnenden Züge, die dem Leser eine Gestalt, eine Situation verlebendigen. So zeichnet er den Demokraten Cornudet mit folgenden Worten: „Zwanzig Jahre hindurch hatte er seinen rothen Bart in die Bierkrüge sämmtlicher demokratischer Cafés getaucht." Den Notar in „Bel-Ami" charakterisirt er mit nachstehender Scherz-Caricatur: „Der Notar war ein kleiner, ganz runder Mann, um und um rund. Sein Kopf sah aus wie eine Kugel, die auf eine zweite Kugel genagelt worden, und diese wurde wiederum von zwei Beinen getragen, so klein, so kurz, dass sie beinahe ebenfalls Kugeln glichen." Er schildert in „Stark wie der Tod" die Liebe der Gräfin Guilleroy zu dem Maler Olivier Bertin, indem er ihr Gefühl als das der leidenschaftlichen, hartnäckigen Zuneigung bezeichnet, welche nur die Frauen hegen, die sich Einem ganz und für immer hingegeben haben: Sie lieben nicht blos ihren Geliebten, sie wollen ihn lieben und suchen ihr Inneres so unablässig mit dem Gedanken an ihn zu erfüllen, dass nichts Fremdes einzudringen vermag. Und damit seine Anschauung sich klar in den Sinn des Lesers präge, schliesst er mit dem Bilde: „Sie haben ihr Leben durch ihren Entschluss gebunden, gleichwie Einer, der von einer Brücke ins Wasser springt, wenn er schwimmen kann und sterben will, sich vorher die Hände bindet."

Guy de Maupassant hat in der Vorrede zu seinem Romane „Pierre et Jean" selbst erzählt, auf welche Weise ihn Flaubert zum Schriftsteller erzog. Flaubert schärfte ihm den alten Satz ein, dass Genie ein langes Geduldenn sei. Flaubert war der Ansicht, dass die Aufgabe eines jungen Schriftstellers darin bestehe, Alles, was er ausdrücken wolle, lange genug und mit ausreichender Aufmerksamkeit zu betrachten, um daran eine Seite zu entdecken, die vor ihm noch Niemand gesehen, Niemand

dargestellt hat. Flaubert behauptete, es fände sich an allen Dingen etwas noch nicht Beobachtetes, daher Unbekanntes, das es gelte, ins Auge zu fassen: „Wenn wir ein loderndes Feuer, einen Baum auf einer Flur beschreiben wollen, so haben wir uns vor dieses Feuer, vor diesen Baum so lange hinzustellen, bis sie in unseren Augen keinem andern Feuer, keinem andern Baume auf der Welt mehr gleichen." Und Maupassant lässt ihn mit den Worten schliessen: „Auf diese Weise wird man originell."

Wohl zu verstehen, wenn man es ist. Der blosse Wille macht Niemanden dazu, wie auch Niemand ohne beharrliches Streben dahin gelangt, sein Talent zu entfalten.

II.

Auf den Urstamm seiner Originalität stösst man in seinem ersten Buche „Verse". Diese einzige Gedichtsammlung, die er herausgegeben, stammt aus dem Jahre 1880. Selten wohl hat sich in Frankreich ein Ruf so rasch begründet. Jenem Erstlingswerke folgten in den verlaufenen neun Jahren nahe an zwei Dutzend Bände. Es ist das nicht eine geradezu überströmende Productivität, die allerdings zum Theile von dem Verlangen nach einem unabhängigen Dasein und reichem Geldverdienste bedingt gewesen ist, hauptsächlich aber doch von der Leichtigkeit und Kraft, welche die Natur dieses Talentes ausmachen.

Auffallend ist es, dass Maupassant, der so wenig lyrisch erscheint, seine Laufbahn als lyrischer Dichter begann. Und obendrein mit guten Versen. Es giebt in Frankreich wie anderwärts Prosaisten unter den Dichtern, die der Reimkunst abhold sind und nie das Mindeste in gebundener Schreibart hervorgebracht haben. Goncourt, Huysmans sind derartige Ausnahmen. In der Regel jedoch debütiren selbst die grossen Prosaisten, Zola zum Beispiel

und Daudet, mit Versen. Es bestätigt sich bei diesen Persönlichkeiten wie bei ganzen Völkerschaften, dass der Vers die ursprüngliche Form der litterarischen Production ist. Daudet gab zu allererst eine Sammlung leichter, frischer erotischer Gedichte (Les Amoureuses) heraus. Zola hat wohl nichts dergleichen veröffentlicht, schrieb jedoch in seiner frühen Jugend eine Menge Gedichte, allesammt Nachahmungen der Poesien Alfred de Musset's (gegenwärtig in der von Paul Alexis herausgegebenen Lebensbeschreibung Zola's abgedruckt). Also tastend musste er seinen Weg suchen.

Die Verse Maupassant's, die er in reiferen Jahren als Zola geschrieben, übertreffen die Verse des Letzteren weit an Originalität. Vergleicht man sie jedoch mit denen eines wahrhaft lyrischen Dichters derselben Generation, so ist der Eindruck natürlicherweise kein tiefer. Richepin hat in seinen melodiösen, vielgestaltigen Versen, seinen Gassen- und Vagabundenliedern, der vortrefflichen Sammlung von Liebesgedichten, die den Titel „Liebkosungen" (Les Caresses) führt, in den derberen aber leereren „Gotteslästerungen" (Les Blasphèmes) und dem frischen Cyklus „Das Meer" sein ungeberdiges Naturell sich recken und strecken und frei tummeln lassen. Er ist ein Sänger, Maupassant ist ein kecker Erzähler, der die Versform in seiner Gewalt hat. So birgt sich denn auch nur der unaufgeschlossene, unentfaltete Kern seines Wesens in diesen Gedichten, Alles in Allem zwanzig an der Zahl, die er unter dem bescheidenen Titel „Des Vers" herausgab. Am meisten springt hier eine mächtige Sinnlichkeit, gesund, aber heftig, in die Augen. Dieser Zug mag als keine besondere Eigenthümlichkeit erscheinen, da doch eine starke Sinnlichkeit bei französischen Dichtern nichts Seltenes ist. Aber sie findet sich eben bei Anderen nicht in dieser Art vor. Zola zum Beispiel ist auf ganz andere Weise sinnlich, so ungefähr wie es Richard Wagner ist. Er schildert in der Regel,

gleich Wagner, ein ewiges Sehnen und Begehren, das keine oder eine allzu späte Nahrung findet oder trotz Allem beständig unbefriedigt bleibt. Man denke an das junge Paar in „La fortune des Rougon", an die Hauptperson in „Son excellence Eugène Rougon", das ewige Schmachten in „La faute de l'abbé Mouret" oder „Une page d'amour". Die Begierde, von der er erzählt, endet beinahe stets mit Enttäuschung oder Unglück und ist ihrem Wesen nach ein keuchender, engbrüstiger Trieb, der langes Sehnen und kurze Lust bescheert. Bei Maupassant ist die Sinnlichkeit naturkräftig, ländlich möchte man sagen. Er verweilt in seinen Versen nicht bei den Qualen, die Cupido zufügt, wohl aber bei den Freuden, die Venus schenkt. Er spricht nicht (wie Richepin) im eigenen Namen, allein er sieht diesen Naturtrieb pantheistisch das Weltall durchdringen und behandelt ihn in grossem Stile, wie mit breitem Pinsel in sicheren Zügen malend. Das Gedicht „Au bord de l'eau" — eine am Flussgestade zwischen einem jungen Manne und einem Wäschermädchen vom Lande spielende Liebesgeschichte — wird so stark von dem Athem der Natur durchweht, dass ein Gedicht über die Liebe der Faunen und Nymphen in seinem Tenor nicht übermenschlicher sein könnte, so irdisch der Inhalt jenes Gedichtes auch ist. Oder man greife die grösste Dichtung des Buches „Vénus rustique" heraus. Sie erzählt einfach von einem Bauernmädchen, das durch seine Schönheit allen Männern den Kopf verdreht; allein es herrscht darin der berückende Zauber der grossen, antiken Liebesgöttin. Nichts ist hier hässlich oder niedrig. Zwischen den Linien schimmert eine Art von erotischem Naturcultus hervor.

Dies die eine der Saiten, die er gleich anfangs anschlägt.

Während sonach Zola, als der Schwarzseher, der er ist, von Anbeginn in der sinnlichen Begierde eine Quelle des Unglücks erblickt, die Liebe nicht selten mit

Abneigung und sogar (wie in „Une page d'amour") mit Verachtung betrachtet, ja im Grunde gegen das, was Schopenhauer den „Willen zum Leben" nannte, gegen den Trieb, zu leben und Leben mitzutheilen, lange eine pessimistische Bitterkeit empfunden hat — man sehe „La joie de vivre" — trägt Guy de Maupassant stets Sympathie oder doch Nachsicht demjenigen entgegen, den Venus beherrscht. Ja diese wohlwollende Nachsicht erstreckt sich sogar auf die vulgärsten Priesterinnen der Liebe. Es spiegelt sich eine Seite seines Naturells in der Art und Weise wieder, auf welche er in seinen Büchern die Courtisane behandelt. Man vergleiche damit die Behandlung, die sie zum Beispiel bei Renan und Zola erfährt. In den philosophischen Dramen, die Renan als älterer Mann schrieb, diesen Schauspielen, die der Einblick, welchen sie in das ungewöhnliche Seelenleben des skeptischen Verfassers gewähren, so ungemein interessant macht, ist Imperia, die grosse Courtisane, mit aufrichtigem, fast an Bewunderung grenzendem Wohlwollen dargestellt. Dieselbe erscheint als Vertreterin der Welt der Schönheit, wie Prospero der Vertreter der Welt des Gedankens ist. Balzac hatte sie in seinen „Contes drôlatiques" mit künstlerischer Begeisterung geschildert, Renan, der symbolisirende Philosoph, erkennt sie als vollberechtigte Erscheinung an, verhandelt mit ihr wie von Macht zu Macht. Zola hingegen ist die Courtisane nichts Anderes als die Dirne, verheerend gleich einer blinden Naturgewalt, unsagbar stupid und gemein ohne doch im geringsten boshaft zu sein, das verächtliche Menschthier, Grund und Ursache lauter verächtlicher Handlungen, in ihrem ureigensten Wesen das ganze Leben lang etwas Ekles, und deshalb in der Sinn und Bedeutung des Daseins entschleiernden Todesstunde ein geradezu anwiderndes Ding — und so schreibt er über sie sein derbes, moralisirendes Buch, das den Titel ‚Nana" führt.

Maupassant ist der Courtisane gegenüber weder so galant wie Renan noch so streng wie Zola. Er betrachtet sie mit einem Lächeln. Er behandelt sie je nach den Umständen als eine mehr oder minder sympathische, mehr oder minder komische Gestalt, deren Auftreten in der Gesellschaft unausweichlich zu den drolligsten Zusammenstössen und Situationen Anlass gibt („Boule de suif", „La maison Tellier", „Mademoiselle Fifi" u. s. w.). Er führt sie fast nur ein, um die ganze Gemeinheit und Thorheit blosszulegen, welche die reguläre bürgerliche Gesellschaft unter ihrem Ueberzuge von Ehrbarkeit birgt. Denn die Durchschnittsmenschen sind ihm allüberall niedrigstehende Thiere, bald komische, bald widrige Geschöpfe, in der Regel Beides zugleich.

Dies nun die zweite Saite, die er schon in seinen Gedichten anschlägt.

Für deren Klang ist das Gedicht „Die Wildgänse" typisch. Lebhaft wird hier der Flug der über eine düstere Ebene südwärts ziehenden Wildgänse geschildert. Man hört ihr Geschrei, sieht das Doppelband, in dem die Karawane dahinwogt, sieht, wie sie sich am Himmel zu einem grossen, immer breiter werdenden Dreieck entfalten. Pfeilschnell streichen sie dahin, die Hälse vorgestreckt, die Luft mit sausenden Flügelschlägen peitschend. Unterdessen watscheln, steif vor Kälte, ihre zahmen Brüder ernsten Ganges unten auf der Erde. Ein zerlumpter Junge treibt sie, indem er sich dabei ein Stücklein pfeift. Da hört mit Einemmale die watschelnde Schaar das Schreien des wilden Schwarms, der da oben vorbeijagt. Sie erheben die Köpfe und sehen die freien Flieger den Raum durchschneiden. Sie lüften ein wenig die gestutzten Flügel, trippeln ein bischen mit den Füssen. Eine im tiefsten Innern schlummernde dunkle Erinnerung an den ursprünglichen Freiheitszustand, an die Freiheit jener, von denen sie stammen, scheint in ihnen aufzudämmern, und nach oben gewendet heben sie heftig zu

schreien an, gleichsam zur Antwort auf das Geschrei der wilden Brüder. Wenige Gedichte spiegeln Maupassant's Gefühlsweise so klar ab wie dieses. Er selbst hat als Seemann, Sportsman, Jäger und Reisender diese Wildgansnatur, und da er ein Zugvogel ist, zieht es ihn stets nach dem Süden, den er liebt.

Der Unterschied zwischen dem bedeutenden Menschen und dem unbedeutenden liegt für ihn darin, dass Freiheit die Lebensluft des ersteren, flügellahme Gebundenheit das Element des andern ist. Er fühlt sich auch in seinem Schriftstellerberufe als die Wildgans, die ihren Schrei über die zahmen Gänse hintönen lässt und hie und da in deren Herzen den alten Traum von Wildheit und Freiheit weckt. Dies sein Gesichtspunkt für die Menge der Menschen rings um ihn her und für den Werth der bürgerlichen Gesellschaft. Was die Civilisation aus den Menschen gemacht hat, ist ihm etwas, was diesen watschelnden Gänsen ähnlicht, etwas Hässliches, wenn es von einem Standpunkte, etwas Komisches, wenn es von einem andern gesehen wird. Er schaut auf sie, gleich wie die Wildgänse auf ihre zahmen Verwandten, von oben herab.

III.

Der Blick von oben herab verrieth sich sofort bei seinem ersten Auftreten als Erzähler in einem Meisterwerke, in welchem einige seiner vorzüglichsten Eigenschaften zu Tage traten. Es ist die zuerst in der Sammlung „Soirées de Médan", später in den „Contes et nouvelles" abgedruckte Erzählung „Boule de suif".

Bewohner von Rouen wollen bei dem Herrannahen der Preussen während des Feldzuges von 1870 aus der Stadt entfliehen. An einem trüben Wintermorgen, wo man beim matten Scheine einer Laterne einander kaum

zu unterscheiden vermag, drängt man sich um die Diligence, in die man hineingepfercht wird. Es sind da ein legitimistischer Graf mit seiner gestrengen Gemahlin, ein Grossfabrikant und Millionär mit seiner ziemlich leichtfertigen Gattin, ein reicher, als Kaufmann nicht sehr gewissenhafter Weinhändler mit seiner dürren Ehehälfte, ein demokratischer Prahlhans, zwei Barmherzige Schwestern und eine wohlgekleidete Dame, von der sich jedoch bei näherer Prüfung herausstellt, dass sie keine Dame, sondern eine stadtbekannte Person ist, rund, fett und gutmüthig, schlecht beleumundet, doch eine eifrige Patriotin. In Folge eines Schneesturms, der zu langem Aufenthalte auf dem Wege nöthigt, indem der Wagen sich kaum vorwärts zu arbeiten vermag, sieht sich nach Verlauf von ein paar Stunden die Gesellschaft in die peinlichste Verlegenheit versetzt. Niemand ist mit Lebensmitteln versehen, und Einkäufe zu machen ist unmöglich, da die Bevölkerung vor dem im Anmarsche befindlichen deutschen Heere geflohen ist. Nur die wohlgenährte, wohlgekleidete junge Person hat einen Esskorb mitgenommen, vollgepfropft mit allerlei leckeren Dingen und mit vier Flaschen Wein. In einem gegebenen Augenblicke breitet sie eine schneeweisse Serviette über die Kniee aus und beginnt ihre Mahlzeit zu halten.

Anfänglich hatte ihre Reisegesellschaft sie einen Moment lang von der Seite angesehen, doch nur um in halblauten, verletzenden Ausrufen der Entrüstung über ihre Anwesenheit Luft zu machen; dann war sie ignorirt worden, wie stets das Laster, wenn es in einen sittlichen Kreis sich eindrängt. Nun aber, da sich die Esslust immer heftiger, immer gieriger geltend macht, erweist der Appetit sich stärker als der Enthusiasmus des Demokraten, die Respectabilität des Kaufmanns, der Hochmuth des Fabrikanten, das Selbstgefühl des Adeligen, die Tugend der Damen und die Frömmigkeit der Nonnen. Einer nach dem Andern strecken sie Alle die Waffen und buhlen,

mürbe gemacht und kleinlaut, voll Artigkeit gegen die Besitzerin, um den Inhalt des Korbes. Alle politischen, moralischen und religiösen Schattirungen sind in dieser dicht besetzten Diligence vertreten, alle aber capituliren vor dem Esskorbe auf dem Schosse der Dirne.

In dem Hôtel des Städtchens, wohin der Wagen endlich gelangt ist, wird er angehalten. Die Deutschen sind der langsamen Diligence zuvorgekommen. Ihre Truppen füllen die Stadt, und der preussische Lieutenant will der Gesellschaft die Erlaubniss zur Weiterreise nur unter der Bedingung ertheilen, dass Fräulein Elisabeth Roussel ihm ihren Besuch mache. Sie weist diese Zumuthung unter dem Beifalle all der mitreisenden Patrioten mit Entrüstung zurück und steigt dadurch in der Achtung der Gesellschaft.

Doch da das Verbot der Abreise sich als ernst gemeint erweist und unerbittlich aufrechterhalten wird, bemächtigt sich der Gesellschaft eine leicht begreifliche Ungeduld, und auf die preussenfeindliche Dame wird alsbald eine gelinde, allmälig aber immer stärkere Pression geübt, um sie zum Aufgeben ihrer patriotischen Scrupel zu bewegen. Von allen Seiten wird sie so lange von der ehrbaren Gesellschaft bestürmt, ihre Vorurtheile gegen die fremden Gewalthaber fahren zu lassen und einer Forderung nachzugeben, deren Nichterfüllung den Plänen ihrer Mitreisenden so empfindlichen Eintrag thut, bis sie in heller Verzweiflung sich endlich widerstrebend fügt, und auf diese Weise die Ermächtigung zur Weiterreise erlangt wird.

Als sie jedoch in der Frühe des nächsten Morgens, die Späteste von Allen, ihren Platz in der Diligence einnimmt, da ist die Ordnung der gebildeten, ehrbaren bürgerlichen Gesellschaft in ihre alten Rechte wieder eingesetzt. Der gähnende Abgrund zwischen Tugend und Laster hat sich auf's neue aufgethan: Niemand kennt, Niemand grüsst sie. Ja, als im Laufe des Tages Alle

ihre wohlgespickten Speisekörbe hervornehmen, während sich in ihrem Besitze auch nicht der kleinste Mundvorrath befindet — haben doch diesen die Mitreisenden seinerzeit bis auf den letzten Bissen, den letzten Tropfen vertilgt — muss sie den Tort erleiden, dass Alle sich gütlich thun und sie vor Hunger verschmachten lassen ohne sich auch nur im geringsten daran zu kehren.

Bewundernswürdig in dieser kühnen Novellette ist die Composition. Aufs schärfste charakterisirt sie, was Maupassant zu beleuchten wünscht; mit Genialität legt sie jede lächerliche Gemeinheit bloss, die in all diesen Gemüthern — ob der Färbung nach religiös oder irreligiös, politisch oder unpolitisch, bonapartistisch, legitimistisch oder republikanisch — in dieser ganzen guten und mittelguten Gesellschaft verborgen lag. Gleichwie der Rattenfänger von Hameln mit seinem Spiel die Ratten aus ihren Schlupflöchern lockte, so versteht es Maupassant, die allzu menschlichen Eigenschaften aus ihren dunklen Verstecken in den Herzen hervorzulocken. Er erfindet eine Situation, eine Verwicklung, ein völlig unerwartetes, ungewöhnliches, aber auf äusserst natürliche Weise herbeigeführtes Zusammentreffen von Umständen, welches geeignet ist, jede schmeichelnde Täuschung, der wir uns über die Menschen der civilisirten Gesellschaft hinzugeben geneigt sein könnten, von Grund aus zu zerstören. Welche Ironie! Und niemals Ironie in Worten. Der Witz ist niemals im Vortrage selbst, immer nur ist es die stumme, furchtbare Ironie der Thatsachen, die das Gelächter hervorruft. Und keine Uebertreibung. Eine so bittere Misanthropie auch dahinter liegt, es ist alles natürlich und die Munterkeit und Frische des Erzählertones lässt Alles spielend dahingleiten.

Man lese vergleichshalber die Novelle „En famille“ die unter einer aus Mann, Frau und mehreren Kindern bestehenden Beamtenfamilie sich abspielt. Die Mutter des Mannes, Frau Caravan, die nahe an Neunzig, aber

noch rüstig ist, wenn sie auch ab und zu an Ohnmachtsanfällen leidet, wohnt, von der Frau gehasst, doch der verhofften Erbschaft halber im Hause behalten, bei der Familie des Sohnes. Die Frau ist überzeugt, dass sie und die Ihren in dem Testamente der Alten mit einem grösseren Antheile bedacht sind als die verheirathete Schwester ihres Mannes mit deren Gatten. Herr Caravan hat seine alte Mutter herzlich lieb. Dass seine Frau ewig auf sie schilt, besonders wegen des Geizes der Alten, und um jeder Kleinigkeit willen mit ihr hadert, ist ihm eine stete Qual.

Eines Tages, unmittelbar nach einem fürchterlichen Zank, findet eines der Kinder die alte Dame leblos auf dem Boden ausgestreckt — ein Vorfall, der im Manne alsbald die aufrichtigste Verzweiflung, bei der Frau einen plötzlichen Uebergang von der heftigen Wuth zu gutgespielter Trauer und stillem Weinen hervorruft. Ein Assistent beim Spitale, der bei der Familie als Hausarzt fungirt, wird gerufen. Er constatirt den eingetretenen Tod.

Der Todesfall hat das Mittagmahl der Familie unterbrochen. Die Frau wünscht nun, dass es fortgesetzt werde, und ladet den Arzt dazu ein, der denn auch mithält. Allmälig langen alle zu, trotz der Trauer, und in der Gemüthsbewegung trinken alle ein wenig zu viel. Mann und Frau gehen früh zu Bette, um ein wenig zu ruhen, ehe sie bei der Leiche Wache halten. Während er jedoch am Tage eine Krise wahren Schmerzes durchgemacht, in deren Verlauf er, in komischer Hilflosigkeit, sogar in dem Café, das er zu besuchen pflegt, um das Mitleid der Leute gebettelt, hat sie ein einziger Gedanke beherrscht: das Testament. Und kaum sind sie zu Bette, als sie sich auch schon bei ihm danach erkundigt. Sie ist voll Aufregung, dass es sich nicht findet, und nöthigt ihm sofort seine Einwilligung ab, den zweiten Erben so spät als möglich von dem Todesfalle zu benachrichtigen,

damit sie Zeit gewinne, einige der werthvolleren Habseligkeiten aus der Wohnung der Schwiegermutter herab in die ihrige zu schaffen. Der Mann will an das Ministerium ein Telegramm senden, sein Ausbleiben am nächsten Tage zu entschuldigen. Die Frau macht ihm jedoch begreiflich, wie unnöthig dies sei, und er selbst kann nicht umhin, sich mit einer gewissen Befriedigung die Miene des Chefs zu vergegenwärtigen, wenn er dessen unvermeidliche Vorwürfe über sein Ausbleiben durch die einfache Eröffnung zum Verstummen bringt: „Meine Mutter ist gestorben."

Im Nachtgewande trägt nun das Ehepaar die Stutzuhr und die Commode mit der Marmorplatte aus den Zimmern der Alten über die Treppe herab, um, bevor die übrigen Mitglieder der Familie erscheinen, sich derselben zu versichern. Die Sachen der Verstorbenen werden aus der Commode genommen und anderwärts untergebracht. Darauf schlafen Beide süss, und den nächsten Morgen wird der noch kaum zur Besinnung gekommene Gatte ausgeschickt, die Todesanzeige zu erstatten, die Leichenschau zu veranlassen, den Sarg, den Leichenwagen, den Trauergottesdienst, die schwarz geränderten, gedruckten Mittheilungen an die Bekannten zu bestellen und endlich den Verwandten ein Telegramm zu senden. Unterdessen ziehen zuerst die Kinder des Hauses treppauf treppab, die verlassene Todte zu sehen, wonach allmälig eine förmliche Wallfahrt aller der vielen Gassenkinder entsteht, die sich leise hinaufstehlen — doch bald sind auch sie des Anblicks müde, und die alte Frau Caravan bleibt allein in dem ausgeplünderten Zimmer zurück. Gegen Mittag besinnt sich die Schwiegertochter, dass ihr zwei Kerzen zu statten kommen könnten, und möchte daher zwei von jenen, die bei der Leiche brennen, ersparen. Sie schickt eines der Kinder hinauf, sie zu holen, aber dieses stürzt alsbald mit der entsetzlichen Nachricht herbei, Grossmutter kleide sich eben an. Es ist

eine Lethargie gewesen, sie hat im Scheintode Alles vernommen, nur nicht reden können.

Die Alte kommt ruhig die Treppe hinab. Und während nun ununterbrochen an der Thürklingel gerissen wird und die zu früh in Bewegung gesetzten Behörden erscheinen, während das Packet mit den bestellten Todesanzeigen gebracht wird, erfolgt Schlag auf Schlag die Ankunft der telegraphisch herbeigerufenen Verwandten, die Entdeckung der Alten, dass ihre Möbel in die untere Etage geschafft worden seien, ihre kurze Bitte: „Du wirst so gut sein, meine Sachen wieder hinaufzutragen", ihr an die Tochter gerichtetes Geheiss: „Du kommst morgen mit deinen Kindern", was gleichbedeutend ist mit einem Testament zum Schaden des Sohnes und dessen Gattin, endlich als Krone des Ganzen Herrn Caravan's Ausruf: „Was in aller Welt soll ich morgen meinem Chef sagen!"

Eine beissendere, ergötzlichere Studie über die Habsucht in ihrem Conflict mit der Pietät und den Familiengefühlen dürfte kaum zu finden sein. Ueberaus fein ist besonders bei dem Manne das Gemisch von wahrer Liebe zu der Mutter, von wahrer Trauer über deren vermeintlichen Tod und von Rücksicht auf das Eigen-Interesse, wie Madame es bei ihm angefacht, gezeichnet. Endlich auch hier wieder, wie bei der erstgenannten Novelle, die eindringliche, heitere Ironie der Begebenheiten. Die Wiedererstandene, die stumm den Verwünschungen über ihren Geiz zugehört, Zeugin gewesen, wie ihre Möbel fortgeschleppt wurden, und sich ihre Kleider aus einem alten Schubkasten hat hervorklauben müssen; sie rächt sich jetzt, indem sie die Schwiegertochter am empfindlichsten Punkte trifft. Auch hier wieder dieselbe Lust, in den Männern und Frauen der bürgerlichen Gesellschaft das komische und niedere Thier zu zeigen.

IV.

Neben dieser Neigung, die Respectabilität und die Gemeinheit in Komik aufzulösen und ein komisches Element dem sensuellen beizumischen — was so ganz altfranzösisch, so echt gallisch ist — macht sich bei Maupassant in den Novellen sowohl wie in den Gedichten ein starker Hang geltend, den Naturtrieb in seiner Gewaltsamkeit und seinen barocken oder unglücklichen Folgen zu schildern.

In nicht weniger als drei kleinen Novellen sucht oder findet ein Mann seinen unehelichen Sohn. In „Monsieur Duchoux" findet der Vater denselben früh gealtert, kahlköpfig, wohlhabend, von plumpem, eingebildetem Wesen — und verspürt deshalb auch nicht die geringste Regung eines verwandtschaftlichen Gefühls für ihn. In „L'abandonné" findet der Vater einen Sohn, von dessen Existenz er keinerlei Ahnung gehabt, auf dem Lande als einen Idioten, der jede Gabe, mit der man sein Loos lindern möchte, vertrinkt. In einer dritten Erzählung, deren Name mir nicht gegenwärtig ist, finden die vornehmen Eltern ihren illegitimen Sohn auf dem Lande als einen wohlhabenden Hüfner von kurz angebundenem Wesen, der sie keines Blickes würdigt.

In den grösseren Erzählungen, die man Romane nennt, beschränkt sich indess Maupassant selbstverständlich nicht darauf, seine Lebensbilder mit so wenigen Zügen zu skizziren. Es sind bald derber, bald feiner geschriebene Bücher. Die älteren, wie „Bel-Ami", führen eine rücksichtslos freie Sprache, die späteren, wie „Fort comme la mort" oder „Notre coeur", sind in ihrem Vorwurf fast krankhaft verfeinert, in ihrem Stile wärmer und bewegter, immer aber sind es Werke, die, reichhaltig und vielseitig, sich nicht auf Eine Pointe zurückführen lassen.

Eines giebt es indess, wovon in letzter Instanz alle diese Erzählungen handeln, worauf sie alle hinauslaufen. Es ist, was die Franzosen „le désenchantement de la vie" nennen, die Art, wie das Leben seinen Reiz verliert. Anfangs erscheint dasselbe durch die Vorstellungen von seinem Werthe so verschönt, dass es einen unwiderstehlichen Zauber ausübt und der Jüngling oder das junge Mädchen den Gedanken, diesem mit so vielen Hoffnungen, Verheissungen, Versprechungen umgebenen Dasein je entsagen zu sollen, kaum zu fassen vermag. Dann zeigt Maupassant, dass diese Verheissungen sich nicht erfüllen, warum sie nicht in Erfüllung gehen und wie dies kommt.

„Une vie" erzählt die Geschichte einer feinen, braven Frau. Sie besitzt nicht eben viel Sinn für die Wirklichkeit, ist fast wehrlos im Kampfe ums Dasein, ausser Stande, sich in vernünftiger Weise zu Entschlüssen aufzuraffen, geneigt, sich Illusionen hinzugeben, geneigt, in Entrüstung aufzuflammen. Der Mann, den sie geliebt und geehlicht, entpuppt sich als eine kalte, brutale Natur, als kleinlich, wüst und geizig. Und da sie von ihm befreit wird und sich an ihren Sohn klammert, beginnt dieselbe Tragicomödie, die der Vater mit ihr gespielt, von vorne mit dem Sohne. Er beutet seine Mutter aus, bei der er sich nie blicken lässt, ist roh und dumm, hartherzig und gleichgiltig. Wenn am Schlusse des Buches der Enkel ihr in den Schoss gelegt wird, da ist Einem, als verlöre sich der Blick in eine endlose Perspective. Damit der Eindruck der Wehmuth nicht gar zu sehr überwiege, ist als Gegengewicht zu der allzu grossen Sensibilität der Hauptperson der derbe, gesunde Verstand einer normannischen Bauersfrau hingestellt.

In „Mont-Oriol" — einem leichteren, unterhaltenden Buch — sehen wir gleichfalls ein junges Weib, ein exaltirtes Wesen, anbeten und enttäuscht werden. Der junge Mann, an den sie sich gekettet, wird, flüchtig, wie seine Natur ist, ihrer überdrüssig. Von der Folie einer

starken Komik, die mit der Gründung und dem systematischen Verleumdungsklatsche eines modernen Curortes verbunden ist, hebt sich ihr Schmerz wie der thörichte Leichtsinn seines Wesens ab. Er verlässt dieses feine, erlesene weibliche Geschöpf, das sich ihm in freier Liebe hingegeben, um in seiner Dummheit sich für immer und für nichts und wieder nichts — denn er verzichtet auf eine Mitgift — an eine kleine, unbedeutende, hübsche Bauerndirne zu ketten, deren Courmacher seine Eifersucht erregen.

„Bel-Ami" handelt von einem jungen Manne, der ganz talentlos ist und bleibt, jedoch durch seine grobe Schönheit, eine Stallknechtschönheit, deren Zauber die Frauen, vornehme und gewöhnliche, junge und ältere, zu Dutzenden besiegt, sowie durch eine in der Schule des Lebens allmälig erworbene Rücksichtslosigkeit, die, vollkommen roh und gemein, sich gleichwohl als das zum Siege Verhelfende erweist, grossen Reichthum erwirbt und zu den höchsten Stufen der Gesellschaft emporsteigt. Hier sind es nicht die Personen, der Leser ist es, der aus allen Illusionen in Bezug auf die Gerechtigkeit des Wettlaufes gerissen wird.

Während in der dänischen Litteratur Adam Homo eine rein passive Gestalt ist, die, Alles vermeidend, was ihr hinderlich sein könnte, sich von den Umständen tragen lässt, ist hier der Held activ, ja energisch, und Alles liegt zuletzt auf den Knieen vor dem Glück, das er seiner dreisten Gemeinheit zu danken hat.

In diesem Romane kommt eine Stelle vor, die einem von da ab bei Maupassant stets wiederkehrenden Gedanken Ausdruck giebt. Bel-Ami begleitet eines Abends den alten Dichter Norbert de Varennes nach Hause. Wehmüthig bemerkt ihm da der Alte, es komme ein Tag, an dem es mit dem Lachen vorüber sei, weil hinter Allem der Tod hervorblicke. So lange man jung sei, wisse man nicht, was der Tod bedeute, später

aber werde der Gedanke an ihn fürchterlich. Er entwürdigt, verunstaltet uns Tag für Tag, beraubt uns der Zähne und der Muskelkraft, der Farbe des Haares, der Glätte der Haut. Er lässt den Menschen verwittern. Ihm nähert uns jeder Schritt. Jeder Athemzug ist ihm behülflich bei seinem grausen Werke. Athmen, Schlafen, Essen, Arbeiten, Träumen, Alles, was wir thun, es ist ein ewiges Sterben. Kurz gesagt: Leben ist Sterben! Und er schliesst: Ueberall erschaue ich den Tod. Das Gewürm, das mein Fuss auf dem Wege zertritt, die fallenden Blätter, das weisse Haar im Barte eines Freundes, Alles giebt mir einen Stich ins Herz und ruft mir zu: Da ist er! Die hier dem Poeten in den Mund gelegte Melancholie, sie drängt sich bei Guy de Maupassant allmälig immer stärker hervor. Diese stete Beschäftigung mit Gedanken an das Alter und den Tod, wie sie hier charakterisirt ist, wird ein immer deutlicherer Zug seiner Production. Höchst bezeichnend für die Schwermuth, den Pessimismus und die Todesgedanken im Vereine ist die phantastische Novellette „La morte", in welcher der Erzähler eines Nachts auf dem Kirchhofe die Todten aus ihren Gräbern aufstehen, die lügenhaften, preisenden Inschriften der Leichensteine auslöschen und statt derselben schreckliche Wahrheiten über sich selbst hinschreiben sieht.

Es scheint, dass die bei Maupassant sich mehr und mehr geltend machende Schwermuth einestheils das komische Element in seinen schriftstellerischen Arbeiten stark in den Hintergrund gedrängt, anderntheils einen zunehmend verfeinernden Einfluss auf seine Kunst geübt hat. Dass man sich auf die Schilderung gewöhnlicher Vorfälle und Situationen beschränken müsse, hat er nicht einmal in seiner Jugend geglaubt. Nun aber ist er auf dem besten Wege, sich auch von dem Glauben der intransigenten, naturalistischen Gruppe, dass in modernen Büchern nur gewöhnliche, unbedeutende Menschen zur Darstellung kommen dürften, loszumachen. Vor Allem

aber hat er kürzlich ganz neue Töne angeschlagen und zeigt sich in seinem ergreifenden Werke, dem Romane: „Fort comme la mort", weich, warmherzig, voll Empfindung, frei von seiner gewohnten, fast principiellen Menschenverachtung, dabei im Stile zart bis zur Verschämtheit. Dieses fesselnde Buch, welches die nicht seltene Erscheinung, dass die Leidenschaft eines Mannes von der Mutter auf die Tochter übergreift, zum Inhalte hat und die überwältigende Macht einer Liebe darzustellen sucht, die stärker als Vernunft und Lebens-Philosophie, ja stärker als ein vieljähriges, durch zärtliche Hingebung gefestetes Zusammenleben ist, dreht sich gleichwohl nicht eigentlich um diese allmächtige, todbringende Eigenschaft der Liebe. Es zeigt sich allerdings, dass sie die Macht hat, Mann und Glück zu zerschmettern, wenn ein Wesen ohne Widerstandskraft, mit voller Empfänglichkeit für sie ihr in den Weg tritt. Allein der Idee des Buches nach kann nur der ältere Mann also getroffen werden, nur er, den der Jugend überströmende Lebensfülle bereits verlassen hat. Die Krankheit wirkt bloss auf einen nicht mehr vollkommen lebenstüchtigen Organismus tödtlich. Näher betrachtet, ist es indessen doch nur wieder das Thema vom Alter und Tode, das hier Alles beherrscht. Der innerste Kern des Ganzen ist einfach, was es für Mann oder Frau heissen wolle, alt zu werden. Das ist's, was mit einer tiefen, stillen Melancholie, wie man sie dem ausgelassenen, glänzenden Maupassant nicht zugetraut hätte, studirt, erforscht worden. Giebt es eine zweite Erzählung, die so wie diese das angstvolle Ankämpfen des liebenden Weibes gegen das Alter schildert, das, unerbittlich nahend, sie Tag für Tag immer sichtlicher entstellt?

Vor einigen Jahren schrieb Paul Bourget in einem Privatbriefe über Maupassant: „Je lui voudrais moins de possession froide de soi-même, une angoisse de quelque chose d'autre et pour tout dire une conception de la vie

plus tourmentée.“ Es hatte eine zeitlang den Anschein, als hätte Maupassant mit seiner auf einen etwas engen Kreis beschränkten, ein- für allemal angenommenen Lebensanschauung es sich ziemlich leicht gemacht. Nun zeigt es sich, dass auch er gar wohl in die Tiefe zu gehen vermag. Selbst zur feinen Analyse der Empfindungen ist er, der so lange seinen Stolz dareinsetzte, alle Psychologie in Handlung umzusetzen, nunmehr gelangt. Man achte z. B. auf die gleich anfangs in „Stark wie der Tod“ vorkommende sorgsame, eingehende Darlegung von dem Seelenzustande des Malers, als er sich die Frage vorlegt, ob er auch wirklich in die Gräfin Guilleroy verliebt sei. Es findet sich freilich in diesem Roman noch so etwas wie ein Ueberrest des naturalistischen Credo, und zwar in dem Zuge, dass die männliche Hauptperson so wenig Künstler ist („gar kein Künstler“, verbesserte Maupassant einen Besucher, der jene Bemerkung fallen liess). Jedenfalls versteht man, dünkt mich, nicht zur Genüge die ungeheure Leidenschaft, die diesen Mann ohne Genialität, der ein halbes Jahrhundert auf dem Rücken hat, für ein blutjunges Mädchen erfasst. Wäre er ausgeprägter künstlerisch veranlagt, mit grösserer Begabung, mehr Phantasie und Feuer ausgestattet, die wilde Leidenschaft hätte ganz anderen Zündstoff vorgefunden.

Maupassant wendet dagegen ein, dass er bei Männern, welche so wenig Künstlernaturen sind wie sein Bertin, in diesem Alter derartige Leidenschaften habe entstehen sehen. Als Beispiel nannte er den Namen eines bekannten Schriftstellers.

Der Roman „Notre coeur“, die letzte und vielleicht am meisten aus dem Leben gegriffene Arbeit Maupassant's, in der er noch einen Schritt weiter in der Richtung der psychologischen Methode Bourget's gethan, behandelt das Thema von der Entzauberung des Lebens womöglich in noch eindringlicherer Weise. Er thut hier

dar, dass man in einer übercivilisirten Gesellschaft, wie der Parisischen, wo man keinerlei andere ernstliche Beschäftigung kennt, als zu lieben, selbst hiezu die Gabe verliert. Die Frauen verlieren sie in Folge einer weltlichen Verfeinerung, welche die leibliche Hingebung scheut, oder gegen sie gleichgültig macht; die Männer verlieren sie kraft eines Dualismus zwischen ihrem sinnlichen und seelischen Liebesdrange, in den das Verhältniss der verfeinerten Frauen zu ihnen sie hineinzwingt.

V.

Es ist gar früh, dass die „Désillusion", der Gedanke an das Alter und die Auflösung ihren Wermuth in den reichen Kelch mischte, den das Leben Maupassant credenzt, einer Natur, die ursprünglich mit all den frischen, wilden Instincten des Urmenschen ausgestattet erschien. Wahrscheinlich haben allzu viele Arbeit und allzu viel Genuss die unangreifbar scheinende Gesundheit seines Wesens untergraben. So oft er kann, wendet er Paris, dessen lärmendes Treiben sein Nervensystem auf die Dauer nicht verträgt, den Rücken, und er pflegte früher monatelang als Seemann auf seinem Fahrzeuge im Mittelmeere zu leben. Jetzt greift auch die Seeluft seine Nerven an. „C'est le metier", giebt er als (nicht eben ausreichende) Ursache an. Es wird ihm nun nicht mehr Seeluft, sondern ausschliesslich Gebirgsaufenthalt verordnet. Vielleicht wird dieser seine litterarische Production mit einer neuen Art von Natureindrücken bereichern.

Was er an Landschaften bisher am besten dargestellt, ist die an und für sich wenig anziehende Natur seiner heimathlichen Normandie. Aber er ist mit keiner andern besser vertraut, und er entwickelt hier dieselbe genaue Kenntniss der Wirklichkeit, dieselbe Wahrheitstreue, wie in seinen zahlreichen meisterhaften Schilderungen der Gefühlsweise und der Sitten normannischer

Bauern und Grundbesitzer. Mit grosser Vorliebe verweilt er ferner bei der Landschaft der Umgebung von Paris, die er als eifriger Rudersportsman bei seinen Fahrten auf der Seine bei Tag und Nacht in- und auswendig kennen lernte. Endlich gab er in seinem Buche „Au soleil" Bilder des afrikanischen Südens.

Am eigenthümlichsten erscheint er vielleicht überhaupt in seinem Verhältniss zu den Natur-Umgebungen durch eine nur ihm eigene Naturpoesie. In „Sur l'eau" giebt er z. B. die geheimnissvolle Schönheit eines Flusses, dessen seltsames, unheimliches Nachtleben, dessen Mystik und den panischen Schrecken wieder, der sich zuweilen desjenigen bemächtigt, welcher zur Nachtzeit einsam im Boote auf den Wassern Aufenthalt genommen. Anderwärts verräth er einen Hang, Naturwesen und Natureindrücke mit Eindrücken aus dem Menschenleben zu parallelisiren. In „Un soir", der den Fischfang an der Küste Afrikas schildert, fängt die Hauptperson den achtarmigen Tintenwurm, dieses See-Ungeheuer, das in der französischen Poesie eine so grosse Rolle spielt (la pieuvre bei Victor Hugo). Die Art und Weise, wie Trémoulin das gefangene Thier misshandelt, über dem Kohlenbecken des Bootes dessen Fangarme verbrennt und es mit Messerstichen tödtet, symbolisirt hier deutlich den Hass gegen das Weib, das ihn verrathen und herabgewürdigt hat.

In der Erzählung „Une partie de campagne" ist die Liebesseligkeit eines jungen Paares durch die Töne der Nachtigall angedeutet, die im Gebüsch über ihren Häuptern erschallen. Es heisst daselbst: „Ein Rausch überkam den Vogel und dessen immer hastiger werdender Sang schien die Musikbegleitung zu einem Knittern unter dem Baum abzugeben, das wohl von Küssen herrührte. Nun ergriff diese Kehle mit ihrem Wohlklange eine förmliche Raserei. Bald hielt der Vogel lange einen einzelnen Ton, bald befielen ihn grosse melodische Spasmen. Zuweilen rastete er ein klein wenig

und liess nur zwei, drei klare Töne hören, die plötzlich mit einem schneidenden Laute abschlossen. Dann liess er abermals die Töne zitternd, sprudelnd einander wie im Sprunge jagen, in einem leidenschaftlichen Liebeslied, das mit einem Triumphschrei endete."

Diese Vertrautheit mit der Natur giebt Maupassant, dem Freiluftmann, eine gewisse Ueberlegenheit über seine Zeitgenossen, so über Paul Bourget, der in seiner schärferen Intelligenz und reicheren Bildung mehr Sinn für die Ausstattung eines eleganten Hauses, für Luxus und Comfort, als für Wiese und Fluss, Pflanze und Thier verräth.

VI.

In Bourget's Sammlung „Pastellen" befindet sich eine reizende Novelle: „Gladys Harvey", die von einer jungen Arbeiterin erzählt, welche die Lectüre eines Romans des Schriftstellers Jacques Molan so begeistert hat, dass sie völlig in den Wunsch aufgeht, den Verfasser des Buches kennen zu lernen. Es kommt ihr der Gedanke, Centime um Centime, Franc um Franc zusammenzulegen und sich mit dem Ersparten eine Toilette anzuschaffen, elegant genug, dass sie Jacques Molan mit einiger Aussicht, sein Gefallen zu erregen, in seiner Behausung aufsuchen könne. Sie hat seine Biographie gelesen und weiss, dass er unverheirathet ist. Durch Wunder von Sparsamkeit erreicht sie nach Verlauf von zehn Monaten ihr Ziel, ist wie eine Dame gekleidet und begiebt sich auf den Weg nach seinem Landhause. Sie zieht die Glocke. Er ist nicht zu Hause, ist mit einem Freunde nach Paris gefahren. Auf ihre Frage, ob er noch denselben Tag zurückkehre, erwiedert der Gärtner: „Ich werde Madame fragen." Und nun gewahrt sie im Hause eine schlanke, hübsche Frau mit blonden Haaren. Dieser Anblick trifft sie wie ein Blitzschlag. Auf einmal wird es ihr klar: er lebt

mit einer Geliebten, und verzweifelt kehrt sie nach Paris zurück, um bald darauf zur Cocotte herabzusinken. Das Geschichtchen ist wahr. Maupassant ist es begegnet, er selbst hat es Bourget erzählt. In Wirklichkeit wie in der Erzählung war die vermeintliche Geliebte eine Freundin des Freundes, der Maupassant nach Paris begleitet hatte.

Die Anekdote zeigt, welchen Enthusiasmus der so wenig weibische Maupassant bei Frauen, selbst bei jenen, die der Cultur ermangeln, zu erwecken vermag. Die Natur seiner Gaben musste ihn nothwendig sofort zum Liebling der Demi-monde wie der männlichen Jugend Frankreichs machen. Allmälig aber drang er, populär wie sein Talent dem ganzen Wesen nach ist, überall durch, in Paris wie in den Provinzen, in Russland wie in Frankreich.

Lässt man die trefflichsten der nunmehr der älteren Generation angehörenden Schriftsteller Frankreichs im Geiste an sich vorüberziehen, so vertheilen sich Stärke und Schwäche bei ihnen folgendermassen: Edmond de Goncourt ist der feinste, am tiefsten eindringende Erforscher der Seele, vom Standpunkte des Nervenlebens betrachtet. Bei seinen Personen sind die Nerven wie bei Geschundenen oder in einem anatomischen Präparat blossgelegt. Und er ergreift und martert unsere Nerven. Wenn er z. B. den Entwicklungsgang einer Krankheit schildert, kann es keinen schonungsloseren Peiniger des Lesers geben, als ihn. Seine tiefgehende Originalität hat etwas mit krankhafter Verfeinerung Verwandtes. — Zola ist der mächtigste, den weitesten Kreis beherrschende Abbildner des socialen Lebens der Gegenwart. Er versucht, mit allen seinen Romanen ein grosses, einheitliches Werk zu bilden, einen Bau mit cyklopischem Unterbau, mit schweren Mauern, voll Leben und Licht, Duft, Gestank und Rauch; eine drückende Atmosphäre lagert darüber. Seine Eigenschaften sind die des gigantischen Arbeiters. Er

ist derb und breit, oft erschrecklich breit. Massiv wie er ist, geht er vorzugsweise auf Massenwirkung aus. Er schildert einzelnes Derbkomisches, er selbst aber bleibt dabei unverbrüchlich ernst. Niemals ein Lächeln, nie eine heitere Stimmung. Stets ein Werk, nie ein Scherz. Goncourt ist so urmodern, dass nichts in der älteren französischen Litteratur auf ihn hinweist. So wie seine sprachlichen Bestrebungen dem Wesen der französischen Sprache widerstreiten, so ist er selbst in vieler Beziehung ein unfranzösisches Phänomen, oder richtiger, er erweitert den Begriff des Franzosenthums. Auch Zola mit seinem Mangel an Leichtigkeit und Witz, seinem Hang, durch Ueberfülle zu erdrücken, seinem wuchtigen Ernst und dem derben Gepräge seiner Persönlichkeit ist nichts weniger als ein rein französischer, litterarischer Charakter. Es ist viel vom Italiener in ihm.

Alphonse Daudet endlich erscheint unter den französischen Erzählern als der fühlende Künstler. Er wirkt von allem Anbeginn als Dichter durch sein „unter Thränen lächeln". Er hat nichts von der Rauhheit, die oft das Merkmal sehr bedeutender Künstler ist. Sein Talent ist von einschmeichelnder Anmuth. Allerdings trieb er anfangs Verschwendung mit dem Mitleid, was ihn ab und zu unangenehm empfindsam machte. Er hatte jedoch nicht blos die Gabe, den Rührseligen Thränen zu entlocken, er besass auch die, das Dumme und Gemeine höchst komisch erscheinen zu lassen, ja die Gabe, komische Typen zu schaffen, so dass er frühe in den streng geschiedenen Reichen des Weinens und Lachens sich als Herrscher bekundete.

Mit Einem Schlage vermag er seinem Leser vielerlei Eindrücke zu vermitteln, oder genauer, mit einem einzigen Griffe viele Saiten unseres inneren Saitenspieles anzuschlagen, so dass wir von Eindruck zu Eindruck gleiten. Er ist weit nationaler als Zola, aber er ist Südfranzose, der Südländer mit dem geschmeidigen Erzählertalente

und der reichen Mimik, erfinderisch, unterhaltend, bunt, der echte Provençale mit dem schärfsten Blick für die Laster und Gebrechen des Provençalen. Leider war er ziemlich lange zu sehr von Dickens beeinflusst, um den Eindruck voller Originalität zu machen, und nur in seinen vorzüglichsten Arbeiten ist es ihm gelungen, sich von aller Sentimentalität frei zu halten.

Keiner dieser älteren Erzähler, noch auch kaum irgend einer der Zeitgenossen ist so französisch wie Guy de Maupassant. Im Vergleich mit ihm ist Bourget ein Kosmopolit und Huysmans ein Niederländer. Er ist der eigentliche Gallier in dem Kreise der grossen Erzähler, nie ein Peiniger wie Goncourt, nie breit wie Zola, nie sentimental wie Daudet. Er geht nicht so tief wie diese. Werke wie „L'Assommoir", „Sappho", „Manette Salomon", sind aus einem ungleich ernsteren Menschenstudium hervorgegangen. Aber er ist noch jung, und seine unbestreitbare Begrenzung ist keine eigentliche Unvollkommenheit, denn trotz seiner Oberflächlichkeit, wo eine solche sich vorfindet, ist er doch immer classisch d. h. der Schriftsteller, der seinen Stoff mit vollkommener Klarheit beherrscht. Ueber der Sinnlichkeit und dem Freiheitsdrange, über der Lachlust und der Satire, über dem Mitgefühle und der Melancholie schwebt bei ihm stets der klare, sichere Künstlerverstand.

NACHSCHRIFT.

(1893)

Das Schicksal Maupassant's hatte allgemeines Bedauern erregt; sein Tod wird nicht bedauert werden. Manch Einer hat sich gefragt, mit welchem Rechte man vor mehr als einem Jahre den Unglücklichen, der den

Wahnsinn, unerbittlich und unheilbar, kommen fühlte, verhinderte, seiner Verwandlung in ein Wrack vorzubeugen. Der treue alte Bediente, der den Auftrag hatte, die Besucher fernzuhalten, wenn Maupassant an seinen schlimmen Kopfschmerzen litt, und an dessen Zärtlichkeit für seinen Herrn die, welche mit Maupassant verkehrt haben, sich noch erinnern werden, that dem unglücklichen Manne einen schlechten Dienst, als er die Kugeln aus seinem Revolver entfernte. Der Tod ist hier als Befreier gekommen.

Maupassant wurde kaum 43 Jahre alt. Er war der klarste Erzähler, der grösste Naturanbeter, überhaupt das *natürlichste* Talent des jüngeren Schriftstellergeschlechtes in Frankreich.

Er begann, verschwenderisch reich an Saft und Kraft, an Gesundheit, an guter Laune bis zur Ausgelassenheit, und an kühner Satire, die bis ins Mark schnitt. Er stand da halb wie ein Naturkind aus der Normandie, halb wie ein Künstler aus Paris. Von Anfang an hatte er in seinen Versen einer starken, naturkräftigen, ländlichen Sinnlichkeit Ausdruck gegeben. Seine Heldin ist hier die Vénus rustique; die antike Liebesgöttin, die, als modernes Bauernmädchen wiederkehrend, allen Männern den Kopf verdreht. Er sieht den erotischen Naturtrieb pantheistisch das Weltall durchdringen und behandelt ihn in grossem, einfachem Stil.

In Prosa hat er als Satiriker und Misanthrop debütirt. Als Erzähler hatte er ursprünglich den tiefen Hang zum Lustig-Unanständigen in altfranzösischer Manier; er sah im Weibe fast nur das Geschlecht, in dem gewöhnlichen Biedermann fast nur den kleinlichen und habsüchtigen Egoisten.

Sehr schnell aber wechselte er Haltung und Ton, zeigte sich als vielseitiger Beobachter, als feiner und bisweilen bitterer Charakterschilderer, in hohem Grade entwicklungsfähig. Zu gleicher Zeit, wo er in ganz

kleinen, ausgelassenen Novelletten, wie in Hemdärmeln, einer Herrengesellschaft Geschichten erzählte, schrieb er sehr ernste, grosse Romane, in welchen er das feinste Verständniss für das Herzensleben und die Sorgen feiner Frauen an den Tag legte. Doch Alles, was er schrieb, zeichnete sich durch dieselbe durchsichtige Klarheit aus. Immer war seine Form fest und einfach.

In den letzten wirksamen Jahren seines Lebens entwickelte er ganz neue Seiten seines Talents. Seine Lustigkeit wich einer seelenvollen Schwermuth; seine Gabe, alle Sinneneindrücke in Bildern mit scharfen Contouren wiederzugeben, vervollständigte sich durch einen Hang zur gedankenreichen Grübelei. Er wurde ein Forscher der seelischen Tiefen. Er schilderte zuletzt („Fort comme la mort, Notre coeur") eine Liebe, die fast unsinnlich war, halb Zärtlichkeit, halb Schwärmerei. Er begnügte sich nicht mehr damit, ein plattes oder gesundes Gefühlsleben darzustellen. Er spürte dem schleichenden Gange des Wahnsinnes in der menschlichen Seele nach („La horla", „Un fou"). Er gab bisweilen dem ganz Phantastischen freien Flug; er konnte dann und wann fast mystisch erscheinen.

Er, der als Vergötterer der Natur mit Verspottung der zähmenden und verfeinernden Civilisation begonnen hatte, endigte mit einem Widerwillen gegen alles bloss Natürliche, sogar gegen das Sinnenleben, als dessen Verherrlicher er einst dastand. In einer seiner letzten Novellen: „L'inutile beauté", ruft der junge Mann, den der Verfasser als Sprachrohr gebraucht: „Die Natur! Ich sage dir, dass wir gegen die Natur unaufhörlich ankämpfen müssen, sie führt uns ewig zum Thier zurück."

So sehr hatte in nur zehn Jahren der Dichter der ländlichen Venus und des Hauses Tellier sich verwandelt, dass er den letzten Satz mit aufrichtiger Ueberzeugung und einer Art metaphysischen Trotzes schrieb.

Auch technisch war er in stetiger Entwicklung begriffen. Er, der Dramatiker als Erzähler, gab sich zuletzt einer Analyse von seelischen Zuständen hin, die ihn seinem geistigen Gegenpol Bourget nahe brachte.

Dann geschah es, dass eine Krankheit, die sich durch hartnäckiges Kopfleiden angekündigt, und die ihn lange gezwungen hatte, so viel wie möglich im Süden zu leben und Seeluft einzuathmen, das Gehirn angriff und ihn mit Einem Schlage zu Boden schlug.

Wenn man das allerjüngste Geschlecht der Symbolisten ausnimmt, das ihn selbstverständlich als einen Schriftsteller niedriger Art, einen Erzähler für Handlungsreisende betrachtet, war er in Frankreich allgemein bewundert und unsäglich geliebt. Er war als Mensch trotz der männlichen Ruhe seines Wesens in hohem Grade liebenswürdig, gewinnend ohne Geschmeidigkeit nur durch die vollendete Wohlerzogenheit, die bei ihm die Aeusserungsform einer reichen, warmen Natur war.

7. Puschkin und Lermontow.

(1888)

I.

Mit Alexander Sergejewitsch Puschkin wird die russische Poesie eine selbständige Macht, wie die Poesie bei Goethe, Oehlenschläger oder Hugo. Sie dient nicht mehr dazu, edle Gefühle oder nützliche Lehren einzuprägen; sie ist — im Principe wenigstens — weder die Dienerin der Moral, noch der Vaterlandsliebe. Sie erhebt sich wild und frei.

Wie die anderen slavischen Hauptdichter zu jener Zeit unterliegt Puschkin der tiefen Einwirkung Byrons und muss durch dessen Einfluss hindurch, um er selbst zu werden. Am eigenthümlichsten ist er gleich anfangs durch sein gewaltsames Temperament. Er stammt mütterlicherseits vom Neger Hannibal, den Peter der Grosse gekauft und in Frankreich zum Ingenieur-Offizier hatte ausbilden lassen und der als General und wohlhabender Gutsbesitzer starb. Das Gesicht des Dichters wie seine Poesien sprechen laut von dem afrikanischen Blute in seinen Adern. Sein Vater war ein französisch gebildeter Weltmann, der sich nie einer anderen Sprache als der französischen bediente und nach aristokratischer Weise auch den Sohn

in dieser Sprache erziehen liess. Puschkin hatte seine frühe und so fruchtbringende Bekanntschaft mit Russlands Volksliedern, Märchen und Bylinen allein seiner Amme, einer braven russischen Bauersfrau, zu danken.

Zeitig reif, zeitig ausschweifend, zeitig und lange Dandy, gehört er zu den nicht wenigen künstlerischen Genies aus dem Anfange des Jahrhunderts, in denen eine innere Kraft, die von keiner Verderbniss angegriffen wird, sich gesund und schaffenstüchtig unter Verhältnissen bewahrt, die geringere Geister aushöhlen und zu Grunde richten würden. Der Schaden, den er an der Seele nahm, kam nicht von der Wildheit und Unregelmässigkeit seines Lebens, sondern vom Druck der politischen Verhältnisse, denen sein Charakter nicht gewachsen war, und von Kaiser Nikolai's persönlichem Versuch, ihn zu gewinnen, dem der junge Aristokrat nicht zu widerstehen vermochte.

Schon als Zehnjähriger hatte Puschkin seines Vaters französische Bibliothek mit Voltaire, Rousseau und den Encyklopädisten verschlungen. Von seinem zwölften bis zu seinem achtzehnten Jahre besuchte er das kaiserliche Lyceum in Zarskoje-Selo, wo Unterricht und Geist französisch waren — die französische Sprache wurde den Zöglingen von Marat's leiblichem Bruder beigebracht — wo die Erziehung äusserst schlecht war und wo die älteren Schüler ihre Ideale in den Gardelieutenants der Garnison sahen, nach deren Muster sie sich Geliebte hielten, spielten und tolle Streiche machten. Der junge Puschkin galt für einen der ärgsten Tollköpfe der Schule, genoss aber gleichzeitig einen gewissen Ruf für erotische und epigrammatische Verse. 1817 bekam er eine Stellung im Ministerium des Aeussern, die er vernachlässigte um sich kopfüber in den Wirbel des Petersburger Gesellschaftslebens zu stürzen, anscheinend keiner anderen Ehre nachstrebend als der, sich zu einem vollkommenen Weltmanne und aristokratischen Löwen zu entwickeln. Wie viel Gewicht er bis zu seinen letzten Tagen auf geckenhafte

Verfeinerungen legte, beweist am besten die Schilderung, die er in seiner hinterlassenen Novelle „Die ägyptischen Nächte“ unter dem Namen Tscharsky von sich selbst gegeben hat. Er wollte, wie Byron, auf keinen Fall als Dichter „von Fach“ betrachtet werden, sprach äusserst ungern über Litteratur, dagegen äusserst gern von Pferden, Spiel und Essen, „obgleich er die Gebirgsrace nicht von der arabischen unterscheiden konnte, sich nie der Trümpfe erinnerte und heimlich gebratene Kartoffeln allen Erfindungen der französischen Küche vorzog“. („Die ägyptischen Nächte.“)

Trotz aller Zerstreuungen gab er 1820 seine erste Dichtung „Ruslán und Ljudmila“ heraus, die ausserordentliches Aufsehen machte, obgleich dieses versificirte Märchen, das sich auf einer russischen Sage aufbaut, an Ariosto, an Wieland, an Szukowski erinnert und keine andere Originalität hat als seine sorgtältige Composition und die grosse Kunst des Vortrages. Das Gedicht galt für reine Romantik, es interessirte durch eine gewisse Schalkhaftigkeit des Tons und eine kräftige Sinnlichkeit der Farbe, war im Uebrigen ohne alle psychologische Bedeutung.

Zu diesem Zeitpunkte fiel Puschkin zum ersten Male in Ungnade. Er war als Jüngling politisch-poetischer Revolutionär gewesen. Eine Ode von ihm: „An den Dolch“ wurde in allen russischen Garnisonstädten gesungen, wahrscheinlich aber ohne dass man den Namen des Verfassers kannte. Er verabscheute den Despotismus, unter dem man gegen Ende der Regierung Alexander I. litt, hasste die Censur, welche die Poesie unterdrückte, und das Polizeiregiment, dessen Willkür die Jugend ihre Wohlfahrt überlassen sah, und witzig, wie er war, und beissend spöttisch, durchbohrte er die herrschenden Persönlichkeiten und Zustände mit Epigrammen, die im Lande die Runde machten. 1820 verklagte der St. Petersburger Generalgouverneur ihn beim Kaiser wegen einer

„Ode an die Freiheit", aber Alexander las sie ohne Entrüstung und verlangte nur von dem jungen Dichter, dass er ihm alle seine übrigen Gedichte vorlegen solle. Unglücklicher Weise war ein Spottgedicht über den Liebling des Kaisers, Araktschejew, darunter, und zornig über diesen Hohn gegen einen Mann, dem er ausgezeichnetes Vertrauen erwies, verbannte Alexander den Sünder zuerst nach Sibirien, dann auf die Fürbitten Mehrerer nach Kischenew in Süd-Russland als Collegien-Secretär beim dortigen Generalgouverneur. Während dieses Aufenthaltes erhielt Puschkin nach einer Krankheit Urlaub, den Kaukasus und die Krim zu sehen, und die epochemachende Wirkung ihrer Naturschönheiten ist deutlich in seiner Poesie zu spüren. Im Kaukasus lernte er Byrons Dichtungen kennen, und der Eindruck Byrons schmolz in seinem jugendlichen Gemüthe mit dem Eindrucke des Kaukasus zusammen, unverwischbar wie dieser, aber noch tiefer gehend. In Kischenew und Odessa gab er Aergerniss durch sein wildes Leben und seine Byron' schen Manieren und war desswegen bereits bei seinen Vorgesetzten schlecht angeschrieben, als ein Privatbrief von ihm nach St. Petersburg aufgefangen wurde, der, von einem jungen Engländer, einem Freunde Shelley's, handelnd, den sogenannten Atheismus Shelley's vertheidigte. Die Folge war eine neue Verbannung. Puschkin erhielt Befehl, sich unter polizeilicher Aufsicht auf seinem Gute Michailowskoje im Gouvernement Pskow aufzuhalten.

Bekanntlich rettete diese sechsjährige Verbannung von St. Petersburg Puschkin's Leben. Er hätte ohne Zweifel am December-Aufstande von 1825 bei Nikolai's Thronbesteigung Theil genommen, wenn er zur Stelle gewesen wäre. Als er nach dem furchtbaren Ende der Revolution und nach der Vernichtung seiner nächsten Freunde sich entschloss, den Kaiser in einer Bittschrift um Aufhebung seiner Verbannung anzugehen, gestand

er auf die directe Frage des Kaisers ein, seine Sympathien seien am 25. December auf Seite der Rebellen gewesen. Unter die wenigen Punkte aus der Geschichte der russischen Litteratur, die Gemeinbesitz geworden sind, gehört das Gelöbniss des Dichters an den Kaiser in Betreff künftiger Loyalität, die Umarmung, mit der Nikolai dies Gelöbniss beantwortete, und sein Versprechen, Puschkin vor den Chicanen der Censur zu beschützen, indem er in Zukunft selbst sein Censor sein wolle. Puschkin stand vor der Wahl einer Versöhnung mit dem Kaiser und seinem Systeme oder lebenslänglicher Verfolgung und Verbannung und ging das Compromiss ein.

Bald war seine Stellung in der vornehmen Welt wie in der litterarischen gesichert. Der Kaiser gab ihm eine Pension von 6000 Rubel jährlich gegen die Verpflichtung (mit welcher der Dichter es leicht nahm), eine Geschichte Peters des Grossen zu schreiben, und ernannte ihn gleichzeitig zum kaiserlichen Kammerjunker. Er nahm wieder mit brio am St. Petersburger High Life Theil, grämte sich aber im Grunde heimlich über die peinliche Gunst, die er genoss, während seine Jugendfreunde in Festungscasematten und sibirischen Bergwerken verschmachteten oder als Landflüchtige in fremden Hauptstädten lebten.

Er betäubte diese Stimmung, indem er seine Zuflucht zu dem bei hervorragenden Russen nicht seltenen Bewusstsein des Stolzes über Russlands Umfang und Kraft als Militärmacht nahm; der ehemalige Radicale genoss die Vorstellung, dass Russland jeden Widerstand niederzuschlagen vermöge, dieser entspringe nun aus dem Selbständigkeitsdrange aufrührerischer Polen oder aus der Freiheitsliebe der mit diesen sympathisirenden westlichen Racen. So muss seine bekannte „Ode an die Verleumder Russlands“ von 1831 verstanden werden.

Trotzdem war er allzu verschieden von der weltlich gesinnten Umgebung, unter die er versetzt war, zu tief

original, zu eigen, stolz und spöttisch, zu bewundert und anerkannt von Denen, die seine Originalität begriffen, um nicht von Hass und schäumender Missgunst umbraust zu leben. Dieser Hass war es, der sich Genugthuung schaffte, indem er den französisch-holländischen Abenteurer Dantès (de Heekeren) in seinen Annäherungen an Puschkin's Gattin beschützte und diesen dadurch in einen frühen Tod trieb. Berechtigt war daher der Zornesausbruch, mit dem das junge Geschlecht in Russland durch Lermontow's Stimme die Nachricht von Puschkin's Tod in dem bekannten Duelle beantwortete.

Puschkin ist die erste moderne Persönlichkeit in der russischen Poesie, oder wie man es auch ausdrücken könnte, der erste hervorragende Mann, der den Muth hatte, seine Persönlichkeit vollaus in der Dichtung geltend zu machen. Im Gegensatze zu seinen Vorgängern tritt er schon als Jüngling herrisch auf, ohne Respect für litterarische Traditionen noch Autoritäten, und er hat, schon ganz jung, den Stempel von Grösse auf seiner Stirn, den Schwung und die Macht in seiner dichterischen Haltung, welche die Zeitgenossen zwingen, in ihm einen Häuptling zu begrüssen. Er trägt jenen autokratischen Zug an sich, über den sich selbst die Gegner nicht irren. Er gehört zu denen, die gelästert, angegriffen, beneidet, gehasst werden, aber denen niemand den zweiten Rang beilegt. Die Vereinigung von Gewalt und Liebreiz in seiner Sprache übertraf in allzu hohem Grade, was man bisher gekannt hatte.

Einem Ausländer erscheint Vieles in seiner Dichtung jetzt veraltet. Der überwältigende Einfluss Byrons, unter dem er reifte, ist in seinen kürzeren epischen Gedichten in allzu hohem Grade merkbar. Von den vieren, die er zwischen 1821 und 1824 schrieb: dem „Gefangenen im Kaukasus", dem „Springbrunnen in Bachtschissarai", den „Räuberbrüdern" und den „Zigeunern", ist das erste am ansprechendsten durch seine Naturbilder, die beiden

folgenden durch die Echtheit des persönlichen Gefühls, die durch die directe Nachahmung von Byrons „Giaur", „Der Gefangene in Chillon", „Der Corsar" nicht angefochten wird; Puschkins Räuber empfinden ganz gewiss nicht wie wirkliche Räuber, aber er hat sein Gefühlsleben naiv und unverfälscht durch sie zu Worte kommen lassen. „Die Zigeuner" stehen am höchsten. Die frische Wildheit, in der die Gestalt des Zigeuner-Mädchens hervortritt, wirkt bezaubernd im Vergleiche mit der Haltungslosigkeit Aljeko's, der die Civilisation flieht und eines ihrer abscheulichsten Laster mit sich trägt: die Eifersucht, die ein anderes Wesen als dessen Eigenthum betrachtet, den es einmal geliebt hat. Vermuthlich hat diese feine Dichtung Prosper Merimée, der sie übersetzte, die Idee zu seiner Meisternovelle „Carmen" gegeben. Wie der Gefangene im Kaukasus, leidet Aljeko an Byron'schem Spleen und Skepsis.

II.

An Byron (am meisten an „Beppo") erinnert auch das Gedicht „Graf Nulin", das einen leichteren, frivoleren Ton anschlägt. Ganz unter dem Eindrucke des „Don Juan" begann Puschkin 1823 planlos sein Hauptwerk „Jewgeni Onjägin", zu welchem er sieben Jahre hindurch beständig zurückkehrte, um immer eigenthümlicher eine dichterische Selbstschilderung und überhaupt weit mehr Erlebtes darin niederzulegen, als in seinen übrigen Poesien vorhanden ist. Schliesslich ist seine grosse epische Dichtung „Poltawa" augenscheinlich von Byrons „Mazeppa" inspirirt, obgleich sie, an und für sich betrachtet, Byrons Jugendgedicht bei weitem durch die malerische Kraft der Schilderungen und die treue historische Wiedergabe von dem fürchterlichen Charakter des alten Hetmans übertrifft, die stark gegen das Romanzengepräge absticht, das Byron dieser Gestalt gegeben.

Nimmt man kurze lyrische Poesien und Prosanovellen aus, in denen Puschkin selbständig dasteht, so lässt sich kaum eine einzige Dichtung von ihm anführen, zu der er kein Vorbild gehabt. Seine versificirten Erzählungen im Volkstone, wie das „Lied von Oleg" oder seine Märchen, sind modernisirte Bylinen (Puschkin war einer der ersten in Russland, der epische Volkslieder sammelte). Sein einziges grosses Drama „Boris Godunow", dessen meisterliche Exposition so grosse Erwartungen erweckt, ist eine Nachahmung von Shakespeare's historischen Dramen (besonders von „Richard III." und „Macbeth"). Wie wenig gerecht der litterarische Ruhm oft vertheilt wird, zeigt sich darin, dass dieses Drama weit berühmt ist und höchlich bewundert wird, während Merimée's „Les débuts d'un aventurier", das mit unendlich grösserer Originalität und Wahrheit denselben Stoff, die Erhebung des falschen Demetrius, behandelt, fast ganz unbekannt geblieben. Was endlich Puschkins Balladen betrifft, so sind sie nicht bloss stark von Mickiewicz beeinflusst, sondern zwei von den bekanntesten und am häufigsten übersetzten, die Balladen von den „Drei Budryssen" und vom „Wojewoden" sind wortgetreu dem polnischen Dichter nachübersetzt, ohne dass dies ausdrücklich genannt worden. Vielleicht haben einige der älteren Puschkin-Ausgaben eine Notiz darüber enthalten, die Volksausgabe hat keine, und in Bodenstedts Uebersetzung von 1855 sind die Balladen ohne Weiteres als Puschkin'sche bezeichnet.

Selbstverständlich bricht gleichwohl in den besten dieser metrischen Werke und noch mehr in den Prosanovellen, in denen Puschkin die von dem grossen russischen Historiker Karamsin geschaffene Kunstprosa übernahm und weiter entwickelte, eine starke Selbständigkeit durch. Wo Puschkin sich am höchsten erhebt, da hat er in auffallendem Grade das Kennzeichen des grossen Künstlers, selbst krank, Gesundes hervorzubringen. Der

Künstler ist in der Regel ein Outlaw, eine lebendige Unregelmässigkeit, eine Uhr, die bald zu rasch, bald zu langsam geht — selbst Shakespeare und Molière waren pathologisch angelegt — aber seine überraschende Gabe ist es dann, dass sein Product, das er hervorbringt, gesund wird, gesetzbestimmt, eine Uhr, die richtig zeigt. So ist es mit Puschkin. Als Mensch war er nur in allzu hohem Grade ein Kind der St. Petersburger Civilisation, ein Opfer der Saloncultur und ein Sclave der Mode; als Dichter bezeichnet er, je mehr er sich entwickelt, desto deutlicher die beginnende slavische Reaction gegen St. Petersburg und den Hass gegen alle Saloncultur wie gegen die wahnsinnige Herrschaft der Mode, der die Grundleidenschaft in „Jewgeni Onjägin" ist und seinen schärfsten Ausdruck da findet, wo Onjägin seinen besten Freund, den jungen Lensky, in einem von der Gesellschafts-Convenienz geforderten Duell tödtet.

Als Geist steht Puschkin weit hinter Byron zurück, in dem keine Blasirtheit die flammende Freiheitsbegeisterung angriff, die sein Leben war und ihn in den Tod führte, während Puschkins jugendlicher Freiheitsglaube beim Eintritte des Mannesalters umschlug. Aber er übertrifft Byron in seiner Fähigkeit, Gestalten zu zeichnen. Seine schöne historische Erzählung „Die Tochter des Capitäns" ist Vorläuferin von Gogols „Taras Bulba", und seine feinen Novellen bahnen den Weg für die Wirklichkeitsschilderungen der folgenden Generationen in dem von einem russischen Kritiker so genannten „sentimental-naturalistischen Stile".

III.

Wie weit näher steht nicht Puschkins Nachfolger *Michael Jurjewitsch Lermontow* meinem Herzen! Wie viel tiefer und intensiver wirkt er nicht auf ein empfängliches Gemüth! Nie vergesse ich den Eindruck, den „Ein

Held unserer Zeit“ in Marmiers französischer Uebersetzung auf mich als Schulknabe machte. Das war der Byronismus in seiner stärksten und feinsten Essenz, Grösse in diesem Kaukasus, nach welchem Lermontow immer und immer wieder verbannt wurde, Grösse in der Natur, Grösse und Kälte in der Seele des Helden. Das war der Prometheus der neuen Zeit, an den Kaukasus-Felsen geschmiedet. Das war Muth, Prunklosigkeit, Genussverlangen, Ueberlegenheitsgefühl, durch Verbannung gefesselt, gemartert vom Adlerschnabel der lebensmüden Zweifelsucht. Wie habe ich dies Buch geliebt und bewundert, das erste, das ich als halberwachsener Mensch verstand, wie habe ich mit der armen Tscherkessin Bela gefühlt, mit der leidenschaftlichen und krankhaften Wera und mit der kleinen Fürstin Mary, mit allen diesen Frauen, die den harten, stolzen Petschorin lieben — und fast noch mehr mit dem alten Capitän Maxim Maximitsch, dessen bewundernde Ergebenheit Petschorin mit gleichgültiger Kälte lohnt. Und in der Vorrede zum Roman das von Marmier vortrefflich wiedergegebene Gedicht, das so bezeichnend für Lermontow ist:

Je te rends grâces, ô Seigneur!
Du tableau varié d'un monde plein de charmes,
Du feu des passions et du vide du coeur,
Du poison des baisers, de l'âcreté des larmes,
De la haine, qui tue et de l'amour, qui ment,
De nos rêves trompeurs perdus dans les espaces,
De tout enfin, mon Dieu! Puissé-je seulement
Ne pas longtemps te rendre grâces.

Bodenstedt hat eine Schilderung von Lermontow gegeben, wie er ihn im Winter vor seinem Tode in einer Restauration in Moskau sah: ein junger Offizier von Mittelgrösse, mit vornehm ungezwungener Haltung und ungewöhnlicher Elasticität in allen Bewegungen. Um den Hals trug er ein nachlässig geknüpftes Halstuch, die Uniform war nicht ganz zugeknöpft und nicht ganz neu,

aber unter ihr sah man blendend weisse Wäsche. Er bückte sich nach etwas, was er verloren hatte, sagt Bodenstedt, „mit einer solchen Geschmeidigkeit, als ob alle Knochen in seinem Körper geknickt wären, obgleich man nach Brust und Schultern auf einen ziemlich starken Knochenbau schliessen musste". Und er schildert den Gegensatz zwischen dem grossen, ruhigen, seelenvollen Auge und dem spöttischen Ausdrucke um den feingeschnittenen Mund; er malt den Cynismus Lermontows im Gebrauche der Sprache, seine Lust, sich an den Anwesenden zum Ritter zu schlagen und seinen aufrichtigen Eifer, wieder zu versöhnen, wenn er jemand gekränkt hatte.

Was Einen an dieser Darstellung verwundert, ist, dass sie an Lermontows Beschreibung vom „Helden unserer Zeit" nicht bloss lebhaft erinnert, sondern bis auf einzelne Ausdrücke und Wendungen der Stelle entspricht, wo Petschorin im Abschnitte: „Maxim Maximitsch" eingeführt wird. Dort heisst es: „Er war von Mittelgrösse, elegant und fein; aber seine breiten Schultern deuteten auf einen starken Körperbau, und wenn man ihn beobachtete, sah man leicht, dass die Natur ihn mit Kräften ausgerüstet hatte, um die Strapazen eines unstäten Lebens, den Einfluss verschiedener Klimate, den Wirbel des Weltlebens und die Stürme des Seelenlebens auszuhalten. Unter seiner Sammtjacke, die nachlässig zugeknöpft war, sah man vollständig reine Wäsche, eines der Kennzeichen eines Mannes von gutem Geschmack. . . . . Als er sich auf die Bank setzte, schien seine Gestalt sich gleichsam zusammenzufalten, ganz als wäre kein Rückgrat in seinem Rücken. Seine ganze Stellung verrieth dann eine Art nervöser Schwäche."

Diese Parallele zeigt, in wie hohem Grade Lermontow seine eigene Persönlichkeit beim Ausmalen von Petschorins Wesen vor Augen hatte, und wer mit seiner ganzen Production vertraut ist, wird leicht sehen, wie

viel von Petschorin sich wieder in den zerrissenen Hauptpersonen seiner beiden grössten Dichtungen, „Der Dämon“ und „Ismail-Bey“ wiederfindet.

IV.

Lermontow wurde in Moskau geboren, sah schon als Knabe die wilden Berggegenden des Kaukasus, nahm das Byron'sche Wesen in sich auf, studirte an der Universität seiner Geburtsstadt, machte die Junkerschule in St. Petersburg durch, verliess sie als Cornet vom Leibhusarenregiment und war schon als ganz junger Offizier durch seine ausgelassenen und unanständigen Verse bekannt. Die Dichtung „Hadsji-Abrék“ aus seiner ersten Jugend ist energisch und hart, wie eine in Verse gesetzte Phantasie von Merimée. 1837 wurde der dreiundzwanzigjährige Dichter zum ersten Male nach dem Kaukasus verbannt, aus einem nur in Russland möglichen Grunde, wegen seines Klagegedichtes über Puschkins Tod, das nur wiedergab, was Alle, auch der Kaiser, fühlten, worin Lermontow aber die Kühnheit gehabt hatte, Nikolai um Rache gegen den Mörder anzurufen, der einer der Lieblinge der Gesellschaft war, wie er später unter Napoleon III. einer der Männer des französischen Kaiserhofes wurde, und sich besonders durch sein freches Auftreten im Senate gegen Sainte-Beuve bekannt machte.

Nach Verlauf eines Jahres wurde Lermontow begnadigt und lebte nun einige Jahre in St. Petersburg, bereits hochangesehen als Dichter. Er gab sein „Lied vom Zaren Iwan Wassiljewitsch, von seinem jungen Leibwachenhäuptling und dem kühnen Kaufmanne Kalaschnikow“ heraus. Schon Puschkin hatte versucht, den Ton der alten Bylinen anzuschlagen, doch nur in ganz märchenhaften Poesien, Lermontow belebte aufs neue den Vortrag der historischen und heroischen Bylinen in einem anmuthsvollen kleinen Epos, das im strengsten

Stile gehalten war und in welchem der Zeitgeist aus Iwans III. Periode in reiner Naivetät zum Ausdrucke kommt. Welch ein Künstler war er, dieser Dämon in Menschengestalt, der schon als Knabe Mann gewesen und der als Jüngling starb, nachdem er Werke von unvergänglicher Bedeutung hervorgebracht hatte.

Und gleichzeitig schreibt er jenes Gewimmel kurzer lyrischer Gedichte, in denen seine stolze Seele ohne Umschweife ihre Unbeugsamkeit an den Tag legt. Puschkin konnte nachgeben, sich gewinnen lassen, Brutalitäts-Patriot werden konnte er nie. Seine Freunde täuschten und verriethen ihn. Er verblieb treu in Freundschaft. Andere verglichen sich mit dem, was sie gehasst. Er verblieb treu gegen sich selbst in seinem Hass. Die Grösse und Hoheit seines inneren Wesens brachten ihn beständig aufs neue zu Falle. Er fuhr fort, gross zu fühlen und frei zu denken. Er war von Spionen umgeben, verdächtig, wenn er schwieg, preisgegeben, wenn er redete, verketzert, verleumdet, verhasst, verlassen. Er war immer weit grösser und stärker als sein Geschick. Nie hat er vor Baal das Knie gebeugt.

Sie schalten ihn einen schlechten Patrioten. Er antwortete: „Ich liebe mein Vaterland, aber für Barbarei kann ich keine Begeisterung fühlen. Ich mag nicht den Ruhm, der für Blut gekauft wird, nicht das stolze Vertrauen, das sich auf Bajonetten stützt, auch nicht die Glorie des grossen Alterthums.“ (Gedicht: „Mein Vaterland“.) Aehnliche Ausbrüche von Geringschätzung und Abscheu vor blutigem Walten enthält die meisterliche Schlachtmalerei: „Walerik“. Wie nimmt sich dagegen Puschkin herkömmlich aus!

Lermontows innerstes Stimmungsleben liegt offen zu Tage in der Sammlung: „Kleine Einfälle und Ausfälle“. Sie haben ihn gepeinigt, weil er wagte zu denken, gesteinigt, weil er zu reden wagte; sie konnten nichts antworten, daher ihre Raserei. Aber er beneidet ihnen

nicht ihre Ordensbänder; auch nicht die Geschmeidigkeit des Rückens, wodurch diese gewonnen wurden. Alles haben sie ihm geraubt, nur nicht seinen Stolz und seinen Muth. Er hat für das Schöne geglüht, für das Wahre gefochten; das schien den Anderen schlecht und gefährlich. Nun, da ihm die Freiheit geraubt ist, hat langes, einsames Nachdenken seinen Hass in grenzenlose Verachtung verwandelt. Er weiss, dass Eine Bitte um Gnade, Ein reuiges Wort ihm alle Wege öffnen würde, aber eher bricht er zusammen in seinen Ketten, ehe er dies eine, lügenhafte Wort sagt, das ihn retten könnte. Er gönnt den Anderen ihre Freuden; er schenkt den Anderen ihr Bedauern; Alles will er eher werden, als ihnen gleich.

1840 wurde Lermontow zum zweiten Male in den Kaukasus verwiesen wegen eines Duells mit dem Sohne des französischen Gesandten, des Litteratur-Historikers Baranze. Er war ein grundsätzlicher Gegner des Duells, konnte aber als Edelmann und Offizier sich von den Forderungen der Gesellschaft nicht freimachen, denen um ihn herum gehuldigt wurde. Bald nachdem er die Hauptstadt verlassen, erschien sein Roman „Ein Held unserer Zeit". In diesem Buche war Mehreres, wozu die höhere Gesellschaft der damaligen Zeit die Modelle auffinden konnte. Ein Kamerad Lermontows, Martynow, fühlte sich durch verschiedene Stellen des Romans beleidigt (wahrscheinlich glaubte er sich in Gruschnitzki's Person portraitirt), und als der Dichter eines Tages seinen Witz über ihn ausgehen liess, ergriff er die Gelegenheit zu einer Herausforderung. In dem Duell, das folgte, fiel Lermontow am 15. Juli 1841, ins Herz getroffen. Ein Denkmal wurde ihm in Pjatigorsk errichtet, in dessen Nähe er gefallen war.

Ein Dämon war in ihm, ein Herrschergeist, heiss und kalt, gut und grausam, wild und zärtlich; Unabhängigkeit liebend bis zum Trotze gegen Alles, was über ihm stand, und bis zum Losreissen von Allem,

was sich an ihn klammern wollte. So jung, wie Lermontow war, hat er oft sich selbst fragen müssen, ob nicht ein böser Geist in ihm lebte: der Geist, der ihm Frauen gewann, die ihm bald zur Last wurden, und der hohnlachte und spottete, wo Andere sich gerührt fühlten. Wäre er über die 27 Jahre hinausgelangt, die ihm vergönnt waren, so hätte diese Frage ihn nicht mehr geplagt. Er hätte dann gefühlt, dass seine Kraft gesund, sein Recht sicher, seine Natur reich und gross war, und dass der Ursprung seines Wesens jenseits von dem Gegensatze zwischen Gut und Böse lag.

Was wir von ihm besitzen, ist nur der eine unvergleichliche Prosaroman und einige Bände Poesien, die von der Censur (derselben Censur, die alle bildlichen Darstellungen von Frauen verbot, „die nicht vollständig angekleidet waren, d. h. vom Kinn bis an die Kniee") mit wahren Breschen durchlöchert worden. Aus seinem „Märchen für Kinder" ersieht man, dass das, was wir z. B. vom „Dämon" besitzen — diesem Gedichte, dessen Popularität in Russland schon dadurch bezeugt wird, dass man die Illustrationen dazu an allen Wänden sieht und dass Rubinstein den Text zu einer Oper daraus genommen — in Wirklichkeit so wenig ist, dass nach des Dichters Meinung „auch nicht eine Spur von der dämonischen Natur des Geistes übrig geblieben". Wie hoch steht nicht dennoch dieser „Dämon" über de Vigny's berühmten „Eloa"!

Es ist die ganze Romantik des Kaukasus-Gebietes in dieser Poesie lebendig: Natur und Menschen durchdrungen von einer wilden, heroischen Stimmung, beleuchtet von jugendlichem Trotz wie von Blitz auf Blitz. Keiner schildert hinreissender als Lermontow den einsamen Ritt eines jungen tscherkessischen Fürsten längs der kaukasischen Bergpfade. Niemand hat wie er eine Schlacht zwischen Kosaken und Tscherkessen gemalt. Puschkins Schlachtmalerei in „Poltawa" ist mächtig und

pompös, aber sie ist die phantastische Reconstruction einer Vorzeit durch einen Dichter. In Lermontows „Walerik" ist auch der kleinste Zug erlebt, gesehen, so schlagend wahr und so bewunderungswürdig wiedergegeben, dass keine andere Dichtung uns ihm näher bringt. Man sieht ihn vor sich, wie er daliegt, ehe die Schlacht beginnt, das weisse Zeltlager vor seinem Auge ausgebreitet, während die Kosaken-Pferde, klein und mager, mit hängendem Kopfe an seiner Seite stehen. Man fühlt die Sonne brennen, sieht die Kosaken-Posten, zwei und zwei in der Ferne, hört die ersten Kugeln und die ersten Rufe. Und je eindringender man Lermontow als Menschen und Schilderer kennen lernt, desto lieber gewinnt man ihn.

Es ist sinnbildlich, dass sein Leben eine Reihe von Zurücksetzungen und Verbannungen in dem Lande war, von dem er selbst irgendwo sagt: Niemand komme da vorwärts ausser Denen, die zurückgehen. Seine Dichtung wirkt durch ihre starke persönliche Originalität. Er begann, wie alle russischen Schriftsteller, unter fremdem Einflusse, zunächst deutscher Schreckensromantik — ein Arbeit aus seiner Jünglingszeit führt den deutschen Titel „Menschen und Leidenschaften" — später sah er, wie die zeitgenössischen Polen und Puschkin zu Byron als zum grossen Dichter des Zeitalters auf; aber obgleich er so ganz jung stirbt, jünger sogar als Shelley, steht seine männliche und stolze Physiognomie mit reinen und deutlichen Zügen vor uns.

Er war zu sehr von sich und seinem Eigenen erfüllt, um das breite Russland vor unserem Blick entfalten zu können, er war ein revolutionärer Geist, aber ein revolutionärer Romantiker. Bald nach ihm oder gleichzeitig mit ihm begannen neue Richtungen sich in Russlands Litteratur und Geistesleben geltend zu machen, Richtungen, die Puschkins und die seinige ablösen sollten.

8. FJODOR DOSTOJEWSKI.[1]

(1888)

Im Gegensatz zu dem nationalen Pessimismus bei Turgenjew steht bei Dostojewski der nationale Optimismus. Der grosse Skeptiker Turgenjew, der an so wenig glaubte, glaubte an die Kultur Westeuropas. Dostojewski achtete den Occident gering und glaubte an Russland. Kann man die Production Turgenjews beinahe als Emigrantenlitteratur ansehen, so stehen wir mit Dostojewski ganz auf russischem Boden; er ist der autochthone Dichter, der echte Barbar ohne einen Tropfen klassischen Blutes in seinen Adern. Man betrachte dieses Antlitz! halb russisches Bauerngesicht, halb Verbrecherphysiognomie, mit flachgedrückter Nase, kleinen, durchbohrenden Augen unter Augenlidern, die vor Nervosität zittern, langem, dichtem, unordentlichem Bart und hellem Kopfhaar; dazu eine Denker- und Dichter-Stirn, gross und wohlgeformt, der ausdrucksvollste Mund, der selbst geschlossen von zahllosen Qualen zu reden scheint, von abgrundstiefer Wehmuth, von krankhaften Lüsten, unendlichem Mitleid, leiden-

[1] Zuerst — in nicht wenig verschiedener Form — erschienen in „Deutsche litterarische Volkshefte, herausgegeben von Leo Berg, Heft 3, Berlin, Brachvogel & Ranft, 1890."

schaftlichem Neid, Unruhe und Verbissenheit! Man betrachte diesen Körper, der nur Nerv ist, klein und schmächtig, krummgebeugt und zäh, von Kindheit an behaftet mit Krämpfen und Hallucinationen! Dieses Aeussere — beim ersten Blick unansehnlich und gemein, bei näherer Betrachtung unheimlich genial, entschieden krankhaft und entschieden aussergewöhnlich — spricht von Dostojewskis epileptischem Genie, von dem Born der Milde, der seine Seele erfüllte, von den Wellen eines fast wahnwitzigen Scharfsinnes, die ihm oft zum Kopf stiegen, endlich von jenem Ehrgeiz, der Grösse in der Bestrebung, und jenem Neide, der Kleinliches in der Seele schafft.

Ein Charakter, der an Rousseau erinnert, reizbar und misstrauisch, mit Anfällen von Gemeinheit und doch des höchsten Aufschwungs fähig. Obwohl seine Familie zu dem russischen Klein-Adel gehörte, aus welchem in der Regel die untergeordneten Beamten hervorgehen, war er doch durch und durch, wie Rousseau, Demokrat. Ist er auch noch dazu ein Ideenfanatiker, wie Rousseau, so unterscheidet er sich doch von ihm durch tiefe, seelische Züge: Rousseau ist Deist, aber trotz aller Empfindsamkeit kein Christ, ein Feind der christlichen Demuth und jeder Art von Unterwerfung unter das Schicksal. Dostojewski hingegen ist — ganz gleichgültig ob sein dogmatischer Glaube orthodox war oder nicht — in seinem ganzen Gefühlsleben der typische Christ. Seine Werke machen ein wahres Repertorium von christlich aufgefassten Charakteren und Gemüthszuständen aus. Alle seine Personen sind Kranke, Sünder oder Heilige beiderlei Geschlechts, und der Uebergang vom Sünder zum Bekehrten, von der Sünderin zur Heiligen, vom leiblich Kranken zum seelisch Gesunden vollzieht sich bald durch langsame Läuterung, bald blitzartig wie in dem Neuen Testament, ja zuweilen ist die Sünderin zugleich eine Heilige, und der grösste Verbrecher ebenso nahe daran,

bewunderungswürdig wie schurkisch zu sein. Physiologisch und psychologisch sind alle diese Typen von Armen und Elenden, von unwissenden Herzensguten, einfältig zarten Naturen, edlen Freudenmädchen, nervösen Verstörten, beständig an Hallucinationen Leidenden, begabten Epileptikern, schwärmerischen Märtyrern — gerade dieselben Typen, die wir bei den Aposteln und Schülern des ersten christlichen Zeitalters ahnen.

I.

Fjodor Michalowitsch Dostojewski wurde im October 1821 zu Moskau im Armenhospital geboren, wo sein Vater als Arzt angestellt war. Die Familie hatte viele Kinder und wenig Vermögen. Fjodor und sein Bruder Alexis, mit dem er sein Leben lang durch vertraute Freundschaft und gleiche litterarische Interessen verbunden war, wurden auf die militärische Ingenieurschule nach Petersburg geschickt, und gingen aus derselben als Unterlieutenants hervor. Aber bereits nach einem Jahre (1844) suchte Fjodor seinen Abschied vom Militärdienst, um ganz der Litteratur zu leben. Er litt schon damals unter der Krankheit, die sich noch verschlimmerte, als er in Sibirien mit Peitschenhieben gezüchtigt wurde, er hatte Krämpfe und war ausserdem visionär. Der Stoffe, die er später behandelt, und seines Talentes wegen, Verbrecherpsychologie zu geben, ist folgende Aussage von ihm zu einem Freunde charakteristisch: „Die Niedergeschlagenheit, die bei mir auf die epileptischen Anfälle folgt, hat das Bezeichnende: *ich fühle mich wie ein grosser Verbrecher; es kommt mir vor, als ob eine unbekannte Schuld, eine verbrecherische That mein Gewissen bedrücke.*“

24 Jahre alt schrieb er den Roman „Arme Leute“. Am Schluss seines Lebens hat er in dem „Tagebuch

eines Schriftstellers" die Umstände erzählt, unter welchen sein erster Eintritt in die Litteratur erfolgte. Als er seinen Roman geschrieben hatte und nicht wusste, wie er das Manuscript anbringen sollte, bewog er einen seiner Freunde, den später bekannten Schriftsteller Grigorowitsch dazu, es dem Dichter Njekrassow zu überbringen. Des Morgens um 3 Uhr hörte Dostojewski ein Klopfen an seiner Thür. Es war Grigorowitsch; er kam mit Njekrassow zurück, der den Roman bereits gelesen hatte und so erfüllt von ihm war, dass er sich gedrungen fühlte, den Verfasser sogleich an sein Herz zu drücken. Als er spät am Morgen des nächsten Tages Dostojewski verliess, ging er mit dem Manuscript sogleich zu Bjelinski, „dem russischen Gedanken-Orakel, dem Kritiker, dessen blosser Name die Debutanten entsetzte." — „Ein neuer Gogol ist auferstanden" — rief Njekrassow, indem er in die Thür trat. — „Ja, gewiss, sie schiessen auch heutzutage wie Pilze empor!" antwortete Bjelinski ärgerlich und griff unwillig nach dem Manuscript. Aber die Wirkung auf ihn war dieselbe wie auf Njekrassow. Als der Verfasser ihn besuchte, rief er ihm leidenschaftlich zu: „Verstehen Sie selbst, jung wie Sie sind, wie wahr das ist, was Sie geschrieben haben? Ich glaube nicht. Aber es ist wahre, künstlerische Inspiration darin. Respectiren Sie selbst die Gaben, die Sie empfangen haben, und Sie werden ein grosser Schriftsteller."

Um diese Ueberraschung und diese Begeisterung verstehen zu können, muss man sich erinnern, dass die russische Litteratur noch keinen einzigen Versuch dieser Art enthielt ausser Gogol's „Mantel", und dass Turgenjew's „Tagebuch eines Jägers" erst fünf Jahre später erschien. Als ein paar Monate nach der Unterredung Bjelinski's mit Dostojewski der Roman „Arme Leute" gedruckt vorlag, war des Verfassers litterarisches Ansehen mit Einem Schlage begründet.

Die Unruhe und Vielseitigkeit seines Wesens kann man schon daran erkennen, dass er unmittelbar, nachdem er in einer Richtung debutirt hatte, die sich der nähert, welche Dickens kurz zuvor eingeschlagen hatte, mit einer werthlosen und komischen Novelle in Paul de Kock's Manier: „Die Frau eines Andern und der Ehemann unter dem Bette", fortfahren konnte.

Er hatte früh übermässig viel gelesen. Zwölf Jahre alt hatte er schon Karamsin und Walter Scott, Geschichte und geschichtliche Romane in Menge durchwühlt. Das Leben griff ihn an, nervös, reizbar, furchtsam, empfindsam, überentwickelt wie er war, noch dazu mit der ungewöhnlichsten Fähigkeit ausgerüstet, sich in gedachte Situationen zu versetzen. Auf der Ingenieurschule las er besonders eifrig Balzac, schwärmte für Père Goriot, der mit seinem ganzen geistigen Gepräge eine von den Voraussetzungen für seine eigenen Romane hergiebt, und übersetzte „Eugénie Grandet", beschäftigte sich im Uebrigen viel mit George Sand und Eugène Sue, Dickens und Hoffmann, die alle in seinen Productionen zu erkennen sind. In dieser ersten Jugendperiode war Dostojewski noch eine Beute der verschiedenartigsten Einflüsse. Er hat selbst in seinen späteren Jahren erzählt, wie Bjelinski ihn zum Socialismus führte und, wie er es nennt, sich bestrebte ihn zum Atheismus zu bekehren. Derselbe Hass und dieselbe Undankbarkeit gegen die Männer, die auf seine Jugend einwirkten, Herzen, Bjelinski u. s. w., und der seinen Ausdruck in dem Roman: „Die Dämonen" (Die Besessenen) erhalten hat, macht sich in diesem bitteren und giftigen Versuche geltend, die Schuld für seine Jugendüberzeugungen auf einen Todten zu werfen. Man muss sich erinnern, dass es ein alter Reactionär ist, der da spricht, und zu seiner Vertheidigung sich erinnern, dass Dostojewski ein vom Leben misshandelter Mann war.

Am 23. April 1849, des Morgens um 5 Uhr, wurde er zugleich mit dreiunddreissig andern jungen Männern gefangen genommen.

Er hatte längere Zeit einem Kreise angehört, der sich um einen gewissen Petraschewski gebildet hatte, einen Anhänger von Fourier's System; in diesen Zusammenkünften ward laut und unvorsichtig gesprochen; der Führer war als echter Fourierist ein Feind von Göttern und Königen, ein Gegner der Ehe und des Eigenthums in ihren herrschenden Gestalten. Die Anklage gegen Dostojewski persönlich lautete auf: Theilnahme an den Begegnungen des Kreises, Aeusserungen über die Strenge der Censur, Vorlesen oder doch Zuhören beim Vorlesen verbotener Broschüren, endlich Versprechen möglicher Hülfe zur Errichtung einer Druckerei.

Die Angeklagten wurden nach dem Kastel geführt und dort in den Kasematten isolirt. Sie blieben dort acht Monate ohne andere Zerstreuung als die Verhöre. Erst gegen Ende ihrer Gefängnisszeit wurden ihnen einige Erbauungsbücher gestattet. Der arme Dichter, der allein auf den Umgang mit seinen Gedanken angewiesen war, fühlte sich wie unter einer Luftpumpe.

Am 22. December wurden die Angeklagten, die man für schuldig befunden hatte, nach dem Semenowski-Platz geführt, wo bereits ein Schafott errichtet war. Bei einer Kälte von 21 Grad Réaumur zwang man sie, sich bis aufs blosse Hemd auszuziehen um ihr Urtheil zu vernehmen. Das Vorlesen dauerte eine halbe Stunde. Als es begann, wandte sich der stets optimistische Dostojewski zu seinem Nachbar und sagte: „Sollte es möglich sein, dass man uns hinrichten will?“ Statt zu antworten zeigte der Gefragte nur auf einige Gegenstände, die unter Wagendecken verborgen standen, und wie Särge aussahen. Das Todesurtheil endete mit den Worten: „. . . . . sind dazu verurtheilt erschossen zu werden.“ Ein Priester mit dem Crucifix in der Hand trat nun vor und

forderte die zum Tode Verurtheilten auf, zu beichten. Sie schlugen es alle bis auf eine einzige Ausnahme ab. Man band darauf Petraschewski und zwei andere von den Anführern an Pfähle. Ein Offizier liess seine Compagnie Soldaten die Gewehre laden und ertheilte die ersten Commando-Worte. Erst in diesem Augenblick wurde eine weisse Standarte geschwungen und den Verurtheilten mitgetheilt, dass der Kaiser ihre Strafe geändert habe. Unten am Schafott warteten die Schlitten, die sie nach Sibirien bringen sollten. Dostojewski war zu zehnjähriger Zwangsarbeit verurtheilt. Die Strafe wurde jedoch später zu fünf Jahre Zuchthaus und vierjährige Dienstzeit als gemeiner Soldat mit Verlust des Adelstandes und der bürgerlichen Rechte verändert. In Tobolsk trennten sich die Wege der Gefangenen; sie sagten einander Lebewohl. Man legte ihnen Fussfesseln an, rasirte ihre Köpfe und schickte sie in ihre verschiedenen Bestimmungsorte.

Was Dostojewski in dem sibirischen Zuchthaus unter Verworfenen und Bettlern, Unwissenden und Wilden, Verbrechern und Verzweifelten sah und fühlte, erlebte und erlitt, das hat er in indirecter Form der Welt in seinen „Aufzeichnungen aus dem todten Hause" mitgetheilt, in beschreibender und psychologischer Hinsicht einem der grössten Meisterwerke, das irgend eine Litteratur aufzuweisen hat. Hätte er in eigenem Namen geschrieben und sein Verbrechen als ein politisches bezeichnet, würde das Buch die Censur nicht passirt haben. Wir treffen daher einen erdichteten Erzähler, der in plötzlicher Leidenschaft ein gewöhnliches Kriminalverbrechen begangen hat, und auf dessen Rechnung die Beobachtungen kommen. Was Dostojewski nicht erzählt, ist, dass er selbst persönlich der Gegenstand jener entsetzlichen körperlichen Strafen war, die er beschreibt.

Von 1849—1859 war Dostojewski für die Litteratur völlig todt. —

37 Jahre alt kehrte er mit zerrüttetem Nervensystem von Sibirien zurück. Eine grosse Veränderung war mit ihm vorgegangen. In den vier Jahren, die er in der Zwangsanstalt zugebracht, hatte er nur ein einziges Buch bei sich gehabt, das Neue Testament, und er hatte es wieder und wieder gelesen. Alle Empörung in seiner Seele war erloschen. Er sah jetzt nicht allein ein, mit wie geringer Menschenkenntniss er so jung die Welt hatte reformiren wollen, und wie wenig jener abstrakte Idealismus verschlug; sondern er war auch durchaus fromm und demüthig, gehorsam und unterthänig geworden. Er fand seine Strafe gerecht; ja, noch mehr, er war Kaiser Nikolai dankbar dafür. Er bildete sich ein, dass er ohne sie wahnsinnig geworden wäre; meinte, dass das geheimnissvolle Entsetzen, das er stets bei Anbruch der Dunkelheit fühlte, ihm unter normalen Verhältnissen den Verstand geraubt haben würde; nun nahmen wirkliche Leiden diesem die Macht.

Zunächst hatte er einen tiefen Einblick in das Seelenleben des russischen Volkes erhalten. Sein Geschick hatte ihm die Einsicht in das eröffnet, was gewöhnlich als die Kloake der Menschheit gilt, und er hatte bei jedem, selbst dem am tiefsten Gesunkenen trotz aller Niedrigkeit etwas Werthvolles gefunden. Gleichzeitig damit, dass er den Glauben an den Nutzen und die Möglichkeit einer politischen Revolution verloren hatte, gewann er den Glauben an eine sittliche Revolution im Geiste des Evangeliums. Er kehrte deshalb als der Philantrop unter den russischen Dichtern, als der Dichter der hilflosen Parias zurück.

Mit Recht ist anderswo gesagt: was Wilberforce im englischen Parlament für die Neger gewesen, das wurde Dostojewski in der russischen Litteratur für das Proletariat, d. h. ihr Fürsprecher. Er ist als Künstler wahrheitsliebend genug, um den Paria nicht sonderlich zu verschönen, als Poet schwärmerisch genug, um das Bestehen eines „göttlichen Funkens“ selbst bei diesen

Elenden zu verkünden. Ja noch mehr, die Moral, die er verkündet, ist vielleicht der reinste Ausdruck für die Paria-Moral, und reiner vielleicht noch als das historische Christenthum, worin sich auch andere Moral-Elemente finden.

Dieses stete Preisen des Selbstlosen, Aufopfernden (im Gegensatz zu dem, der seine volle Kraft einsetzt für Selbsterhaltung, Selbstentwicklung und Machterweiterung) entspringt jedoch keineswegs dem Geist der Selbstlosigkeit. Der *Nächste* lobt die Selbstlosigkeit, weil er Vortheil davon hat; dächte er selbstlos, würde er alles von sich weisen, was ihm zum Vortheil gereichen kann. Hierin liegt der Grundwiderspruch dieser Moral, dass ihre Beweggründe gegen ihr Prinzip streiten. Sie wird verkündet zum Besten der missglückten Menschen und hat deshalb in der Regel keine eifrigeren und wärmeren Fürsprecher als die Art von Misslungenen, die nicht selbständiges Geistesleben genug haben, um in ihrer eigenen Ideenwelt leben zu können, aber sogenannte Bildung genug, um darunter zu leiden, und deren tiefstes Wesen der Neid ist. Was für Begabung und Bildung auch solche Menschen haben, es bereitet ihnen nur Qual; sie leben in einem steten Bedürfniss der Rache gegen die, von denen sie argwöhnen, dass sie geniessen.

Dostojewski entwickelt sich zu einem kolossalen Muster dieses Typus, als er die schlimmsten Misshandlungen seines Lebens hinter sich hat und nun arm, bald verschuldet und in steten, endlosen Geldverlegenheiten, abhängig von den Verlegern, deren Vorschüsse ihm den Lebensunterhalt verschaffen, aufs Neue anfangen soll, sich einen Weg in der Litteratur zu bahnen.

Das erste Buch, das er nach seiner Rückkehr von Sibirien schreibt, „Erniedrigte und Beleidigte" gehört nicht zu seinen besten Werken, es enthält Charaktere, die er bereits in seinem ersten Buch angedeutet hatte und die später bei ihm wiederkehren. Er hatte von Sibirien eine

junge Frau mitgebracht, in welche er verliebt war, die Wittwe eines der Anhänger Petraschewski's, der in der Gefangenschaft starb. Sie ihrerseits liebte einen andern, und Dostojewski's Briefe zeigen, wie er ein ganzes Jahr daran arbeitete, sie mit seinem Nebenbuhler zu vereinen und wie er seine Freunde in Bewegung setzte um die Hindernisse für die Verbindung dieser beiden aus dem Wege zu räumen. Dieser Kampf endete indessen damit, dass er sie selbst heirathete.

Diese Wirklichkeit liegt der Handlung in den „Erniedrigten und Beleidigten" zu Grunde, worin übrigens die Gestalten, die an Dickens erinnern, keinen lebenswahren Eindruck machen.

Dostojewski warf sich auf die Journalistik, die während seines ganzen Lebens ihre Anziehung auf ihn bewahrte und welcher er viel Zeit und Kraft gewidmet hat. Er wurde Mitarbeiter an den von seinem Bruder Michael herausgegebenen slavophilen Zeitschriften, zuerst „Die Zeit", dann „Die Epoche" und predigte Liebe und Bewunderung für Russland, „das nicht mit dem Verstande begriffen werden kann, sondern an das man glauben muss."

Im Jahre 1865 verliert er seine erste Gattin und seinen Bruder Alexis; Michaels zweite Zeitschrift geht ein, und Fjodor flüchtet ins Ausland, um seinen Gläubigern zu entgehen. Er hat keine Freude an der Reise, die er durch Deutschland, durch Frankreich und Italien macht. Er hat stets epileptische Anfälle, und muss heimkehren, um seine Verleger um neue Vorschüsse zu bitten, die ihm auch, aber unter den ungünstigsten Bedingungen, gewährt werden. Von der Reise bringt er einen einzigen tiefen Eindruck mit, den einer Hinrichtung, deren Zuschauer er in Lyon gewesen ist. Sie hat ihm den Augenblick seines Lebens zurückgerufen, in dem er sich am tiefsten erschüttert fühlte, und an den die Erinnerung stets in seinen Romanen wiederkehrt: jene Morgenstunde

auf dem Schafott am 22. December 1849. 1862 machte er einen mächtigen Eindruck auf die Lesewelt mit seinen „Erinnerungen aus dem todten Hause"; 1866 aber schlug er völlig durch mit „Verbrechen und Strafe" (Raskolnikow), das einen Beitrag zu der Psychologie des damaligen Russlands lieferte, wie kaum ein anderes Werk. Was das Buch schildert, ist nur anscheinend etwas Specielles; in Wirklichkeit rollt es ein allgemeines grosses Gesellschaftsbild auf.

II.

Das Problem, das im engeren Sinne als das des Buches bezeichnet werden kann, ist ein Problem, mit dem die meisten denkenden Köpfe sich beschäftigt haben: die sich selbst widersprechende Doppelbetrachtung der Gesellschaft von dem Werth des Menschenlebens. Man findet das Problem in Bismarcks Reden tüchtig behandelt.[1] Es beschäftigte mich als vor mehreren Jahren in Berlin ein Mord an einem mehr als 82 Jahre alten Weibe verübt worden, die von einem der vielen Liebhaber, welche sie durch Geld gewonnen hatte, erschlagen wurde. Das Problem war dieses: hat das Menschenleben unbedingten Werth? Warum beantwortet die moderne Gesellschaft diese Frage auf eine sich widersprechende Weise? Sie straft mit den härtesten Strafen die Mutter, die ihr neugeborenes Kind tödtet, ohne Rücksicht darauf, dass sie nur aus Furcht vor Schande oder vor Mangel sich selbst einen weit grösseren Verlust und einen weit grösseren Schmerz zufügt als der Gesellschaft; ja sie bestraft sie, selbst wenn ihr Beweggrund der gewesen ist, das Kind vor all' dem Elend zu behüten, das es zu erwarten hätte. Die Gesellschaft fordert, dass der volle Kelch irdischen Unglücks über das Haupt des kleinen Wesens ausge-

[1] Gesammelte Reden des Fürsten Bismarck. (Hahn 1. 895.)

gossen werden soll. Aber die Gesellschaft widersetzt sich nicht der Anlage von Fabriken, deren Betrieb den Arbeitern Krankheit und frühen Tod bringt, ja sie betrachtet sogar die Anlage einer solchen Fabrik in einer industrielosen Gegend als eine Wohlthat.

Derjenige, der sich in Dostojewski's Werk mit diesem Problem befasst, ist Raskolnikow, ein junger russischer Student, ungewöhnlich schön, mit feinen Gesichtszügen und schwarzen seelenvollen Augen, hervorragend begabt, aber arm, wie nur ein russischer Student arm ist, in tiefes Elend gerathen, in Lumpen gehüllt, mit einem Hut, den man nicht ansehen kann ohne zu lachen. Aus Armuth hat er die Studien aufgegeben, sich vergebens bemüht, sich zu ernähren und ist tiefer und tiefer gesunken. Er ist verschlossen, mürrisch, misstrauisch und hypochondrisch; er ist stolz, aber zugleich grossmüthig und gut; er verräth sehr ungern seine Gefühle. Er ist ehrgeizig mit Anlage zu grosser Kühnheit, aber so oft missmuthig, dass er kalt und gefühllos erscheint bis zur Unmenschlichkeit. Er ist von Gemüth Melancholiker, finster und auffahrend, hochmüthig und hochherzig, traurig über den Unglückszustand des Menschengeschlechts und mit einer stets brennenden Begier, den Menschen ein Helfer in grossem Stil zu sein. Er ist seinem tiefsten Wesen nach unfähig. Man ist das nach des Verfassers Meinung durchgehends in Russland, wo alle wünschen ohne Arbeit und Mühe schnell reich zu werden, und wo man daran gewöhnt ist, dass Alles, was man überhaupt erreicht, Einem fix und fertig in den Schoss fällt, gewohnt, am Gängelband geführt zu werden, gewohnt, seine ganze geistige Nahrung von andern vorgekaut zu bekommen. Seit fast 200 Jahren hat man sich jeder öffentlichen Wirksamkeit entwöhnt.

War Raskolnikow von Natur schon melancholisch, so bietet die Armuth seiner Melancholie neue Nahrung. Schon sein elendes Zimmer verstimmt ihn unausgesetzt.

Der schmutzige, enge Raum engt seine Seele ein. Er kann seine Miethe nicht bezahlen, und leidet oft Hunger. An den langen Winterabenden hat er kein Licht, liegt im Dunkeln, arbeitet zuletzt nicht einmal um sich Licht zu verschaffen; auf seinem Bücherbrett sind die Collegienhefte mit fingerdickem Staub bedeckt. Er träumt, träumt beständig . . . . . .

Träumt von einer abscheulichen, alten Wucherin, steinreich und geizig, von der er dann und wann geborgt hat, und von einem sie betreffenden Gespräche, dessen Zeuge er einmal in einer Kneipe war. Da sass ein Student und sagte: „Die verfluchte Alte möchte ich todtschlagen und berauben und ich versichere Dich, dass ich auch nicht die geringsten Gewissensbisse spüren würde.“ Er sagte das zwar im Scherz, setzte aber im Ernst fort: „Auf der einen Seite eine dumme, elende, niederträchtige Alte, die nicht allein Niemandem nützt, sondern Allen schadet, mit denen sie in Berührung kommt; auf der andern Seite junge, frische Kräfte, die zu Grunde gehen aus Mangel an Unterstützung und zwar zu Tausenden; hunderte, vielleicht tausende von Existenzen, die auf den rechten Weg gebracht werden könnten, Dutzende von Familien, die von Elend, Ausschweifungen, widerlichen Krankheiten befreit werden könnten — Alles durch das Geld dieser Alten . . . und was hat überhaupt die Existenz dieser schwindsüchtigen, dummen und niederträchtigen Alten auf der allgemeinen Wagschaale des Lebens für eine Bedeutung? Nicht mehr als das Leben einer Laus, einer Schabe und nicht einmal soviel; denn die Alte ist weit schädlicher, da sie das Leben Anderer untergräbt.“

Die Worte schlagen in Raskolnikow's Seele ein, weil gerade derselbe Gedanke in seinem Kopfe schwirrt, rumoren fort in seinem Hirn wie das Küchlein im Ei, umsomehr, da zu seinem eigenen Elend das der Wesen getreten ist, die ihm die theuersten sind. Seine alte

Mutter, die draussen in ihrer Provinzstadt von einer Pension von 120 Rubeln lebt, und die durch Stricken und Sticken, das ihre armen Augen verdirbt, noch 20 Rubel im Jahre dazu verdient, schickt ihm einen Brief, aus dessen milden, rücksichtsvollen Ausdrücken hervorgeht, dass seine einzige, heiss geliebte Schwester, so stolz und schön sie auch ist, im Begriff steht, sich durch eine abscheuliche Ehe zu opfern, um ihn auf der Universität halten und die Mutter in ihren alten Tagen unterstützen zu können. Er fährt auf, sträubt sich wider den Stachel, will seiner reinen Schwester verbieten, sich auf diese schreckliche Ehe einzulassen. Aber mit welchem Recht verbieten? Wie verhindern? Was kann er ihr dafür bieten? Ihr und der Mutter seine ganze Zukunft zu widmen, wenn er erst seine Studien vollendet und eine Stelle erlangt hat! In zehn Jahren vielleicht! Aber bis dahin ist seine Mutter blind oder todt vom Fasten und von der Auszehrung und bis dahin ist die Schwester ... was kann nicht in zehn Jahren geschehen!

Er hat sich früh eine eigene Theorie über Verbrechen gebildet, dass der ungewöhnliche Mensch das Recht habe, nicht das officielle Recht, sondern eins, welches ihm das Gewissen giebt, gewisse Hindernisse und Schranken, die andere Menschen hemmen, zu überschreiten; einzig und allein doch in dem Fall, dass seine Idee, eine Idee, die auf das Menschenglück ausgeht, ein solches Ueberschreiten fordert. Wenn Männer wie Kepler und Newton ihre Entdeckungen auf keine Weise der Menschheit hätten zugänglich machen können als durch Aufopferung von Menschenleben, die ihren Entdeckungen Hindernisse in den Weg legten, so hätten sie das Recht gehabt, ja wären sogar dazu verpflichtet, sie aus dem Wege zu räumen. Die Erfahrung lehrt ihn, dass fast alle Gesetzgeber und Reformatoren der Menschheit von den ältesten an bis zu Lykurg, Solon, Muhamed, Napoleon Verbrecher gewesen sind, schon

dadurch, dass sie ein neues Gesetz schufen und ein altes umstiessen, das der Gesellschaft als heilig galt und von den Vorfahren überliefert war, und dass sie vor Blutvergiessen nicht zurückgeschaudert haben, nicht einmal vor dem Vergiessen ganz unschuldigen Blutes, das mit Heldenmuth zum Schutz des alten Gesetzes aufgeopfert wurde. Die Menge erkennt nicht das Recht solcher Menschen, sie richtet sie hin oder hängt sie, wenn sie es vermag, aber die folgenden Geschlechter stellen diese Ermordeten auf Piedestale und erweisen ihnen Ehrerbietung. Und ist er nicht selbst ein solcher ungewöhnlicher Mensch?

Aber sein ganzes Wesen empört sich gegen die That. Sie ist ihm zu ekelhaft, allzu widrig. Eine alte Frau mit einer Axt zu Boden zu schlagen! All' sein Stolz, alles Adlige in seiner Natur krümmt und windet sich.

Doch die Tage gehen — und es ist kein anderer Ausweg; langsam, langsam macht er sich mit dem Gedanken vertraut; durch einen ganz merkwürdigen Zufall erfährt er die Zeit, wann die alte Frau an einem bestimmten Abend allein sein wird . . . es ist als wäre er mit dem Zipfel seines Kleides in das Rad einer Maschine gekommen, die ihn mit sich fortwirbelt, und mit einer Mischung von verzweifelter Entschlossenheit und kindlichem Leichtsinn in dem Augenblick des Verbrechens vollführt er den Mord — und noch einen Mord; denn ihre Schwester, ein armes, einfältiges und gutmüthiges Geschöpf, tritt ein, als Raskolnikow gerade begonnen hat, die Taschen der Todten zu untersuchen, und er tödtet sie mit noch einem Schlage.

Aber er war der That nicht gewachsen oder zu edel angelegt für die Unthat — wie man es nehmen will. Er kann morden im Nachtwandler-Wahnsinn, aber er versteht nicht zu stehlen.

Er eignet sich nur ein paar werthlose Sachen an, entrinnt mit äusserster Mühe dem Schicksal, am Ort,

der That ergriffen zu werden; und nun beginnt die Periode seines Lebens, in der er nicht mehr im Stande ist, etwas anderes zu thun, als über seine Unthat nachzugrübeln. Er vertilgt alle ihre materiellen Spuren; aber er geht in dem Gedanken auf, sie zu verbergen und verräth sich doch unversehens jeden Tag mehr denen, die den Schuldigen suchen. Dies ist jedoch nicht die Hauptsache; keine äussere Entdeckung vernichtet ihn, sondern eine innere, die, dass er nicht eine von jenen auserwählten ungewöhnlichen Naturen ist, denen alles erlaubt ist. Er vermag nach der Ausführung seines Verbrechens nicht mehr, sich zu der Höhe zu erheben, von der er es betrachtete, ehe es vollbracht war. Er verzehrt sich allmählich. „Nein", sagt er zu sich selbst, „jene Menschen, die man bewundert, sind nicht so beschaffen wie ich. Der wahre Herrscher, dem alles erlaubt ist, vernichtet Toulon, bemächtigt sich mit den Bajonetten der Macht in Paris, *vergisst* ein Heer in Egypten, opfert eine halbe Million Menschen auf dem Feldzuge nach Moskau, macht dann in Wilna ein Wortspiel darüber — und nach seinem Tode werden ihm Götzenbilder errichtet. Solche Menschen müssen wohl von Erz sein, nicht von Fleisch und Blut"! Und ein Nebengedanke bringt ihn fast zum Lachen: „Napoleon — die Pyramiden, Waterloo — und ein ekelhaftes, kleines, altes, wuchertreibendes Weib mit einem rothbeschlagenen Koffer unter ihrem Bett. Würde wohl ein Napoleon unter das Bett einer solchen alten Frau kriechen? . . . Unsinn!"

Er bereut nicht den Mord der Alten; er betrachtet immer noch ihr Leben als ein unnützes, ihren Tod als etwas Gleichgültiges, sogar Nützliches. Die Alte ist und bleibt ihm Nebensache; er wollte ja durch ihren Tod nur einem Prinzip zum Leben verhelfen; nicht einen Menschen, sondern ein Vorurtheil tödten und die Kluft überschreiten, welche die Alltagsseelen, die zum gewöhnlichen Tross gehören, von den Schaaren der

Auserwählten trennt. Er hat das Vorurtheil getödtet, ist aber dennoch auf dieser Seite der Kluft stehen geblieben, er ist grenzenlos elend, elender als je zuvor.

Er hat nichts Böses gethan. Er wollte nur an einer hungernden Mutter nicht vorübergehen und seinen Rubel nicht in der Tasche behalten. Und wie gewissenhaft hat er gehandelt! Er versicherte sich ja erst durch sorgsame Selbstprüfung, dass er die Schranke nicht um sinnliche Triebe zu stillen, sondern um eines grossen Zieles willen überschreiten wollte; dann suchte er sich unter all' den „unnützen Läusen" die aller unnützeste aus und endlich beschloss er, indem er jene Frau ermordete, nur soviel zu nehmen, als ihm zu seinem nächsten Ziel unbedingt nöthig war.

Aber nicht die Alte hat er getroffen; sich selbst, sein eigenes Ich. Seine That ist ihm weit über den Kopf gewachsen, sie hat ihn vollständig isoliert, ihn ganz in sich selbst zurückgeworfen. Das Geheimniss quält ihn bis zum Wahnsinn, und die Qual, eine „Laus" zu sein wie all' die Andern, vernichtet ihn.

Sobald er den Mord begangen hat, fühlt er sich einsam, fremd vor sich selbst, und zu ewigem Schweigen verdammt. Es ist ihm, als könnte er niemals mehr mit Anderen sprechen. Bald darauf wird er von einem wahnsinnigen Drang gequält, sich zu verrathen, selbst alles zu erzählen. Er würfe am liebsten sogleich den ganzen Raub in den Kanal, er denkt nicht daran, ihn anzuwenden, vergisst ihn unter einem Stein am Bauplatz. Er begreift selbst nicht, was mit ihm geschehen ist, aber es ist ihm, als wäre er von seiner Vergangenheit abgetrennt wie durch den Schnitt einer Scheere. Es kommt ein Augenblick, wo er am liebsten gleich ins Wasser spränge, um dem Allen ein Ende zu machen. Auf seine Umgebung macht er den Eindruck eines Verrückten. Aber er trifft menschliches Elend in dessen schlimmsten Gestalten — einen sterbenden Trunkenbold, eine

brustkranke Wittwe mit einem Nest voll Kinder ohne Brod, ein edles junges Mädchen, das sich zum Freudenmädchen hat erniedrigen müssen um seinen kleinen Geschwistern Nahrung zu verschaffen — und der Drang, Edelmuth zu zeigen, zu helfen, giebt ihm auf kurze Zeit den Glauben an das Leben wieder. Doch dem kurzen Aufschwung folgen neue Qualen. Der Gedanke martert ihn, ob die Anderen nicht alles wüssten, so dass er eine ganz unnütze Comödie spiele, wenn er sich vor gewissen Leuten verstellt. Und wirklich giebt es Leute, die auf der Spur sind: Einen, der alles geahnt und ihn ganz durchschaut hat, und dieser Eine ist ein genialer Jurist, ein Untersuchungsrichter. Raskolnikow wird jedoch weder in Haft genommen, noch verhört, nein, was zuletzt seine Lippen öffnet und ihn zur Selbstanzeige zwingt, ist ein rein inneres, seelisches Ereigniss. Lange bevor dies zum Ausbruch gelangt, kommt es ihm vor, als nähere sich der Augenblick, da er sich verrathen müsse, und er vergleicht selbst das Gefühl von dem Kommen dieses Augenblicks mit seinem früheren Empfinden der Nothwendigkeit, eben damals die Alte ermorden zu müssen. Doch jenes Gefühl wird beständig durchkreuzt von dem Gefühl des auflodernden Hasses gegen die Mitwelt; er nährt einen *mörderischen* Hass gegen Die, von denen er ahnt oder fürchtet, dass sie um sein Geheimniss wüssten. Wenn er in seinen einsamen Betrachtungen sich selbst die Fragen vorlegt, was er unter diesen oder jenen Umständen thun müsse, um nicht überlistet zu werden, ist der Ausbruch „dann tödte ich ihn", die stete Antwort auf alle solche auftauchenden Fragen. Ja zuletzt entdeckt er mit Schrecken, dass er sogar an Mutter und Schwester, die er stets so lieb gehabt, zuweilen mit einem Gefühle von Hass denkt.

Und dieser Hass und all' diese Qual ist entsprungen aus Liebe. Hätte er nur nicht so heiss geliebt, so wäre dies Alles nicht geschehen!

Wäre seine Seele kalt gewesen, er selbst nicht

kühn, hochherzig und ernsthaft, er wäre niemals ein Mörder geworden. Mehr und mehr fühlt er sich in dieser schrecklichen Zeit zu jenem jungen, oben erwähnten Mädchen hingezogen, das aus Liebe zu seinen kleinen Geschwistern eine Dirne geworden. Sie konnte selbst bei angestrengtester Arbeit niemals das zum Lebensunterhalt Nöthige durch Tagelohn verdienen, und die Mutter selbst hat sie auf die Strasse getrieben. Mitleid hat ihn in Verbindung mit ihr gebracht, Bewunderung für den Adel und die Reinheit ihres Wesens — denn kein Tropfen wirklicher Unzucht ist noch in ihr Herz gedrungen — bewegt ihn, sie aufzusuchen. Er ehrt die von der Welt Verstossene. Auch sie hat ja „die Schranken überschritten", auch sie hat Hand an ein Menschenleben gelegt, an ihr eigenes, hat sich geopfert und sich unnütz geopfert; aber sie steht seelisch hoch über ihm. Und sie wird nach und nach sein Gewissen. Eines Tages, da er lange schweigend in ihr weinendes Antlitz geblickt, wirft er sich vor ihr nieder und küsst ihre Füsse.

„Was thun Sie? Was thun Sie? Das mir!"

Er antwortet: „Nicht vor Dir habe ich mich gebeugt — ich habe mich gebeugt vor dem ganzen Leiden des Menschengeschlechts."

Sonjas Bitte ist, er solle selbst sein Verbrechen anzeigen, „sein Martyrium auf sich nehmen"; sie will ihn niemals verlassen, will ihm in die Verbannung nach Sibirien folgen als Zuchthäuslerin. Er weigert sich lange. Auch seine Schwester ruft ihm zu, sich selbst anzuzeigen; sie sieht in diesem Schritt die einzige Rettung von der Selbstverzehrung, in die er gesunken ist. Aber als sie den Ausdruck Verbrechen gebraucht, empört er sich. „Dass ich eine widerwärtige, schädliche Laus, eine alte Wucherin ermordet, für deren Tod einem vierzig Sünden vergeben werden könnten, ein Wesen, das den armen Leuten das Blut aussaugte — das soll ein Verbrechen

sein!" — „Du hast Blut vergossen"! ruft die Schwester verzweifelt aus. — „Blut"! antwortet Raskolnikow „Alle vergiessen es — es fliesst und ist stets auf Erden in Strömen geflossen, es wird wie Champagner vergossen, und man wird deshalb auf dem Capitol gekrönt und Wohlthäter der Menschheit genannt — ich selbst wollte ja nur das Gute, und würde hunderttausend gute Thaten für diese eine Dummheit begangen haben, und es war nicht einmal eine Dummheit, nur eine Ungeschicktheit. Durch diese Dummheit wollte ich mir nur eine unabhängige Stellung verschaffen, den ersten Schritt thun, und dann sollte dies alles durch einen verhältnissmässig unermesslichen Nutzen aufgewogen werden. Aber nicht einmal den ersten Schritt habe ich ausführen können, weil ich ein Lump bin! Das ist das Ganze!"

Doch Sonja ist auf die Länge stärker als er. Er kann den Bitten des bei all' ihrer Demuth und Bescheidenheit starken Weibes, die That zu bekennen, nicht widerstehen; und der Roman endet mit Raskolnikows Selbstanklage auf dem Polizeikontor: „Ich bin es gewesen, der die alte Registratorswittwe und ihre Schwester mit einer Axt mordete und darauf ihr Eigenthum raubte."

III.

Dostojewski hat in dieser Erzählung offenbar ein Zeitbild geben wollen. „Was hier vorliegt", sagt im dritten Theil des Buches der Untersuchungsrichter Porphyrus zu dem Helden, „ist deutlich genug ein phantastisches, trauriges Produkt der neuen Zeitrichtung: es ist eine That, die nur die Neuzeit hervorbringen kann, die Zeit, in der es Brauch ist, seine Gefühle zurück zu zwingen und Phrasen anzuführen wie die: dass Blut „erfrischend" wirkt; es sind Phantasien, die aus Büchern stammen; es ist ein Herz, das krampfhaft von Theorien überreizt ist; es ist eine Entschlossenheit, die bis zum Ver-

brechen geht, wie wenn fremde Füsse ihn dahin trügen.“ Der Verfasser hat augenscheinlich die politische Gährung im Auge, obgleich er sich wohl hütet, ein Wort über Politik fallen zu lassen. Wir stossen auf eine unzweifelhafte Hindeutung auf Kaisermord. „Es ist doch gut“, sagt Porphyrius zu Raskolnikow, „dass es nur ein elendes, altes Weib war, das Ihr ermordetet; wenn Eure Theorie eine andere Richtung genommen hätte, so wäre Euer Verbrechen vielleicht noch eine hundert millionenmal fürchterlichere That geworden.“ Und ferner treffen wir in einem Traum, den Raskolnikow hat, während er über dem Mordgedanken brütet und sich davor entsetzt, eine Schilderung, die zwar nirgends direct auf das russische Volk angewendet wird, die aber unzweifelhaft in einem Sinnbild die finsterste Vorstellung von den Zuständen geben will.

Der Held sieht im Traume ein klägliches, mageres, hellbraunes Bauernpferd, das vor einem ungeheuern Lastwagen gespannt ist, den es unmöglich ziehen kann; aber von dem rohen Besitzer des Wagens wird es ohne Gnade wieder und wieder gepeitscht, über das Maul, über die Augen, erst mit einer Peitsche, dann mit drei Peitschen auf einmal; es stöhnt und keucht, kann kaum athmen, zieht, bleibt stehen, versucht wieder zu ziehen, kann den Hagel von Schlägen nicht länger aushalten und beginnt endlich unter allgemeinem Gelächter auszuschlagen. Es wird von Neuem gepeitscht — während einige das Tamburin dazu schlagen, einer ein freches Lied singt und ein Frauenzimmer vergnügt Nüsse knackt — gepeitscht über das Maul und über die Augen. Da selbst wuchtige Schläge mit einer Wagenstange über den Rücken das Pferd nicht weiter treiben können, greift der Besitzer zu einer grossen Eisenstange und giebt ihm hiermit einen Schlag. Es versucht zum letzten Mal zu ziehen; da schlägt ein erneuter Hieb es entseelt zu Boden. Wo der sociale Zustand der Art ist, wie er hier

symbolisch geschildert wird, da ist es kein Wunder, wenn sich in der Seele der Jugend blutige Gedanken regen.

Ist es auch kein politischer Verbrecher, den Dostojewski dargestellt hat, so ist es doch einer, dessen Verbrechen das mit einem politischen gemein hat, dass es kein niedriges ist; nicht ausgeführt in der gemeinen Absicht, sich grösseren Wohlstand zu verschaffen, sondern bis zu einem gewissen Grade uneigennützig, und vor allem, es ist ausgeführt von einer Person, die im Augenblick des Verbrechens keinen Zweifel an ihrem Recht hegt. Vergleicht man indessen die Männer und Frauen, die wir in späteren Jahren in Russland wegen Mordanschlags haben verurtheilen sehen, und nicht weniger die, welche als Theilnehmer am Kaisermord hingerichtet wurden, mit diesem Mörder, so ist der Gegensatz auffallend. Jene gingen keineswegs durch die seelischen Folgen ihrer That zu Grunde; sie waren als Verschworene, in und nach dem Augenblick des Mordes, in voller Uebereinstimmung mit ihrem innersten Wesen; ihre Ueberzeugung blieb unverrückt und unangefochten bis zuletzt. Wären sie nicht aus dem Wege geschafft worden, würden sie aller Wahrscheinlichkeit nach ihr Leben zu Ende gelebt haben ohne eine andere, als eine ruhige und stolze Erinnerung an ihre Mordattentate auf Personen zu bewahren, deren Ausrottung sie für eine gute That, ja sogar für ihre Pflicht hielten. Raskolnikow hingegen geht unter den Folgen des Mordes zu Grunde.

Er ist wie die politischen Verbrecher von einem bestimmten Grundsatz ausgegangen, der zwar im Buche nicht genannt wird, aber nichts destoweniger seiner Handlungsweise zu Grunde liegt, dem nämlich, dass der Zweck das Mittel heiligt. Dieser Satz, den die Einfalt missverstanden und der Jesuitismus missbraucht hat, ist genau und buchstäblich wahr. Das Wort „heiligt" weist darauf hin, dass ein guter, würdiger Zweck gemeint ist. Einen guten, würdigen Zweck hat derjenige, der wirkliche Werthe erhalten oder hervorbringen will.

Gesetzt nun, dass Einer sein gutes Ziel nur erreichen kann, indem er Leid zufügt, und gesetzt, dass dieses Leid geringer wäre als das, welches erstehen würde, wenn er es unterliesse, das Mittel anzuwenden; gesetzt, z. B., dass ein Mann das Wohl seiner Mitbürger will und diesen guten Zweck nur erreichen kann, indem er einen einzelnen Mann entfernt (es sei ein mit ansteckender Krankheit Behafteter oder ein Tyrann): so ist seine Handlung rühmenswerth, wenn er von den beiden Uebeln — wovon das eine oder das andere mit Nothwendigkeit eintritt — das kleinste wählt. Der naheliegende Einwand, dass er die Folgen seiner That nicht übersehen kann, bedeutet nichts, da die Moral auf die Absicht, nicht auf das Resultat sieht. Im täglichen Leben bezweifelt deshalb auch niemand die Richtigkeit des Satzes; man ist vollkommen mit dem Gedanken vertraut, dass es keine unbedingten Pflichten giebt. Die Gesellschaft lehrt: Du darfst nicht tödten, aber fügt hinzu: ausgenommen, wenn das Vaterland (der gute Zweck) es fordert, denn da ist es nicht erlaubt, sondern Pflicht, die grösstmögliche Anzahl Feinde unschädlich zu machen. Die Gesellschaft lehrt, es ist eine schlechte Handlung, Arm oder Bein eines Andern abzuschneiden, fügt aber hinzu: wenn der Arzt Arm oder Bein amputirt in der Absicht, das Leben eines Kranken oder Verwundeten zu retten, so heiligt der gute Zweck das Mittel.

Damit der Satz gültig sein soll, müssen folgende Bedingungen erfüllt sein: Der Zweck muss gut sein. — Der Zweck darf durch keine anderen Mittel zu erreichen sein, als durch schmerzbereitende, auch nicht durch ein in geringerem Grade schmerzbereitendes Mittel als das angewandte. — Das Leid, das als Schmerz angewandt wird, muss geringer sein als das, welches ohne Anwendung des Mittels entstehen würde. — Mit Rücksicht auf alle diese Punkte wird der typische russische Terrorist vor wie nach seinem Eingriff in den Gang

der Ereignisse völlig unbekümmert sein. Warum ist es Raskolnikow nicht?

Obwohl Dostojewski unzweifelhaft nicht das Geringste für politische Terroristen übrig gehabt hat, da doch selbst politische Fortschrittsmänner ihm verhasst waren, so hat er doch in diesem Punkt eine ausserordentliche Feinheit des Empfindens gezeigt. Er bestreitet eigentlich nicht die Richtigkeit von Raskolnikows Raissonnement, zeigt aber, dass er unklar über seinen Zweck ist, ungewiss, ob es wirklich ein guter ist oder nicht. Zu Sonja sagt dieser einen Monat nach dem Morde verzweifelt, er sei stets unsicher gewesen. Wenn er sich selbst prüft, findet er, dass er im Grunde nicht gemordet hat um seine Mutter zu unterstützen, auch nicht um ein Wohlthäter der Menschheit zu werden, sondern um zu erfahren, ob er wie alle andern, „eine Laus" wäre, nicht ein Mensch, das heisst, ob er im Stande wäre, die Schranken zu überschreiten oder nicht. Er ist unsicher über sein Ziel und unsicher über seine innere Berechtigung, dieses bestimmte Ziel zu verfolgen, das nach seiner eigenen Theorie nur von den Auserkorenen mit allen Mitteln erstrebt werden darf. Da er ganze Tage hindurch sich mit der Frage quälte, ob Napoleon so gehandelt haben würde, fühlte er bereits dunkel, dass er kein Napoleon war.

Deshalb wird er von den Consequenzen der That völlig überwältigt. Er wollte nur ein altes Ungeheuer tödten, aber kaum war dies geschehen, so zwang ihn die Nothwendigkeit, um nicht entdeckt zu werden, ein armes gutmüthiges Geschöpf zu tödten, das niemals irgend einem Menschen Leid zugefügt hatte, ja immer ein Opfer anderer gewesen war. Er wird später selbst genöthigt, Lisaweta's geistige Verwandtschaft mit der von ihm so hoch geschätzten Sonja zu erkennen. Er sagt irgendwo: „O, wie ich jenes elende, alte Weib hasse; ich glaube, ich könnte sie noch einmal niederschlagen, wenn sie zum Leben

erwachte! Aber die arme Lisaweta! Warum musste sie hinzukommen! Sonderbar, dass ich fast niemals an sie denke! als ob ich sie gar nicht getödtet hätte! Lisaweta! Sonja! . . . Ihr Armen! Ihr Milden mit den furchtsamen Augen . . . Ihr Lieben . . . Warum weint Ihr nicht? Warum stöhnt Ihr nicht einmal? sie geben Alles hin mit ihrem milden, stillen Blick."

Doch weit mehr als dieser nicht gewollte Mord Lisawetas martert ihn die Unruhe, entdeckt zu werden, und dieses System von Verstellen, Leugnen und Lügen, worin er sich verwickelt! Sein Verstand ist nicht solid genug, um dies auszuhalten und er ist, bis er sich selbst anzeigt, beständig am Rand des Wahnsinns. In einem Epilog, der in Sibirien spielt, lässt Dostojewski Raskolnikows trotziges und doch gebrochenes Wesen in Zärtlichkeit aufgehen und durch Sonjas treue, aushaltende Liebe zum Lebensmuth gestärkt werden. Raskolnikow ist „ungläubig", aber Sonja glaubt. Noch ehe Raskolnikow seine Schuld bekannt hat, findet eine ergreifende Scene statt, als Sonja ihm laut aus dem Neuen Testament vorliest, eine Scene, in welcher das Talglicht in dem krummen Leuchter des elenden Zimmers mit Einem Male den Mörder, das gefallene Mädchen und das Evangelium beleuchtet — eine geniale und wahrhaft christliche Scene. In dem Epilog, zu welchem Dostojewski offenbar seine eigenen Erfahrungen aus Sibirien hat benutzen wollen, tritt seine religiöse Ueberzeugung direct und doctrinär hervor. Ueberhaupt hat man, wie ich eine junge russische Dame es ausdrücken hörte, sehr oft bei Dostojewski ein Gefühl, als ob seine geschaffenen Gestalten tiefer schauten als der Dichter selbst. Er hat es nicht vermocht, die Tragweite seiner Production zu übersehen.

IV.

Wollte man nun die Nebenpersonen nur annähernd mit derselben Sorgfalt studiren, mit welcher hier der Charakter der Hauptperson erforscht ist, so würde man finden, dass sie fast ohne Ausnahme, ein Dutzend etwa der Zahl nach, durch die Kraft und Wahrheit, mit der sie gezeichnet sind, auf der Höhe des Helden stehen; und alle stehen in Verhältniss zu ihm. Es ist keine überflüssige Person in diesem Buche. Zu den bewunderungswürdigsten Gestalten gehört der Untersuchungsrichter Porphyrius, ein juristisches Genie, und der Gutsbesitzer Swidrigailow, eine mannigfach zusammengesetzte Natur, ein Wollüstling, der sich in Raskolnikows Schwester verliebt hat und ihr nachstellt. Er ist ein Verstandesmensch, ein vortrefflicher Kopf und besitzt, obwohl er einen ungebüssten Mord oder auch mehrere auf seinem Gewissen hat, auf seine Weise Muth und Ehrgefühl. Er bildet als Mörder aus Eigennutz, durch zahlreiche Einzelheiten in seiner Handlungs- und Denkweise einen Gegensatz zu dem Helden des Buches, der sich gegen Swidrigailows Behauptung sträubt, dass sie einen bestimmten, gemeinsamen Grundzug hätten.

Die Charakterzeichnung bei Dostojewski ist ersten Ranges; sie ist tief und kräftig. Gleichwohl lässt sie nach Dickens' Weise fast das ganze Geschlechtsleben wenn nicht unberührt, so doch ungeschildert. Der Dichter scheut auf diesem Gebiet das Paradoxon nicht, so die sittlich untadelhafte Dirne, jedem feil und doch vor Reinheit strahlend — sie erinnert mehr an eine Antithese in menschlicher Gestalt von Victor Hugo als an eine wirkliche Persönlichkeit.

Die Scheu vor Schilderungen des natürlichen Sinnenlebens ist um so auffallender, als hier wie in den meisten andern Büchern des Dichters unnatürlicher, empörender

Geschlechtstrieb gestreift wird. Man bemerke hier Swidrigailows hässliches Verlangen nach kleinen zarten Mädchen. Und man vergleiche die staunenerregende Inquisition in den „Besessenen", wo Schatow den Stawrogin ausfragt, ob es wahr sei, dass er in Petersburg einem geheimen Club angehört habe, der Befriedigung unnatürlicher Wollust zum Ziele hatte, ob er wirklich gesagt habe, dass der Marquis de Sade bei ihm in die Schule gehen könnte, und ob er Kinder verführt und missbraucht habe. Es ist klar, dass Dostojewski's Phantasie sich häufig um solche naturwidrigen Lüste drehte, eben weil seinem Gedankengang zufolge einer gesunden Sinnlichkeit kein Raum gelassen wurde. Sein Hang zur Schilderung körperlicher Leiden, das lange Verweilen bei Grausamkeiten deutet auch auf unnatürliche Lustgefühle. Eigenthümlich ist es, dass Turgenjew wieder und wieder auf Vergleiche zwischen Dostojewski und de Sade zurückkommt. Es geschieht zwar meist aus Unwillen darüber, dass sein gehasster Rivale so häufig als Heiliger dargestellt wurde, aber es ist offenbar Turgenjews Ueberzeugung gewesen, dass hier physiologisch und psychologisch eine wirkliche Verwandtschaft stattfand.[1]

Soviel ist jedenfalls klar, dass Dostojewskis Begabung mit einer perversen Nervosität zusammen hing.

So hoch auch die Charakterzeichnung in „Verbrechen und Strafe" steht, leidet das Buch doch unter der Unvollkommenheit des Vortrages. Die dialogisirten Partien sind ohne Vergleich die besten. Sobald der Dichter selbst redend auftritt, hört die Kunst auf. Dostojewski vermochte es nicht wie Turgenjew, den Franzosen ihre Erzählerkunst abzulauschen; was er sich von ihnen aneignete, war ihr Humanitätsideal, eine volksthümliche Grundansicht, die mit derjenigen Louis Blanc's und Victor Hugo's verwandt ist.

[1] Turgenjews Brief an Saltykow vom 24. September 1882.

Er, der in so hohem Grade die Gabe des Dichters hatte, war in geringem Grade Künstler. Seine Schriften liess er alle drucken, wie sie ihm aus der Feder flossen, ohne irgend welches Durcharbeiten, geschweige Umarbeiten. Er ging nicht darauf aus, ihnen durch Zusammendrängen oder Ausscheiden die höchste ihm mögliche Vollkommenheit mitzutheilen, sondern arbeitete wie ein blosser Publicist, und darum ist er durchgehends zu weitläufig.

So ist es gerade bei seinem vorzüglichsten Werke klar, dass er im ersten Theil gar nichts von der Abhandlung gewusst hat, die er im zweiten Theil Raskolnikow über seine Theorie geschrieben haben lässt. Bestimmte Aeusserungen im ersten Theil widersprechen sogar dem, dass der Held eine solche geschrieben haben kann. Es entspricht nur wenig der modernen Kunst des Vortrags, wenn der Dichter an verschiedenen Stellen des Raskolnikow Wendungen gebraucht wie: „*Später* erfuhr man, dass Swidrigailow an dem Abend noch einen Besuch gemacht habe" oder „als er sich *später*, lange danach, jener Zeit erinnerte, war es ihm klar, dass sein Bewusstsein zuweilen umnebelt gewesen sein müsste" oder „*später* erschien es Sonja wunderbar, dass sie so mit einem Male es begriffen hatte". Mit solchen Wendungen sucht ein Dichter die Lücken und Versäumnisse der Schilderung auszubessern. Irgendwo schreibt Dostojewski sogar mit echter, altmodischer Naivetät: „Wir wollen vorläufig die ganze Gedankenreihe liegen lassen, durch welche Raskolnikow zu diesem Resultat gekommen war; wir haben ohnehin schon zu weit *vorgegriffen*. Wir *fügen nur noch hinzu*, dass die factischen, rein materiellen Schwierigkeiten bei dem Unternehmen eine ganz nebensächliche Rolle für ihn spielten." Vorgreifen und Entschuldigungen für Vorgreifen, haben in einem Roman ebensowenig Platz wie Lücken und Lückenbüsser.

Bereits aus „Verbrechen und Strafe" sieht man,

inwiefern Dostojewski ein Dichter des Proletariats genannt werden kann. Er hat wie kein anderer das Proletariat der Intelligenz wie das der Unwissenheit gekannt und verstanden.

Seine Haupteigenschaft, wenn er es darstellt, ist eine Art psychologischer Clairvoyance, die ihn der vornehmen Welt gegenüber im Stich lässt (z. B. der Fürst in „Erniedrigte und Beleidigte"). Die Stärke und Weite dieser Clairvoyance merkt man besonders, wenn der gesunde seelische Zustand an das Gebiet des Wahnsinns streift. Er hat den menschlichen Seelenzuständen gegenüber den sichern Blick eines Irrenarztes, aber es geht ihm zuweilen wie den Irrenärzten, dass die stete Gewohnheit, seelische Abnormitäten vor Augen zu haben, ihn dazu verführt, das Abnorme überall zu sehen, und nach und nach das Gleichgewicht seines eigenen Verstandes ins Schwanken bringt.

Er nimmt gerne seinen Stand auf der schmalen Scheidelinie, die vernünftigen Gedankengang von exaltirtem und zweckmässige Handlungsweise von verbrecherischer trennt. Von diesem schmalen und niedrigen Damm blickt er hinaus nach beiden Seiten und vergisst niemals, den Leser darauf aufmerksam zu machen, wie schmal und niedrig diese Scheide zwischen Gesundheit und Krankheit, Recht und Unrecht in Wirklichkeit sei. Mit besonderer Virtuosität malt er den geistigen Schwindel aus, der den Menschen zwingt, sich in einen Abgrund von Verbrechen oder Aufopferung zu stürzen. Er kennt wie kein anderer die anziehende Macht der Abgründe.

Als Kenner des Seelenlebens ist er ganz Patholog. Die unendliche Sensibilität, eine Folge seines epileptischen Naturells, ist zugleich seine Stärke. Seine eigene Krankhaftigkeit, seine nervösen Anfälle, seine Hallucinationen, seine Krämpfe kehren bei den Personen wieder, die er schildert. Der Schrecken, der ihn durchschauerte, zuerst als er die Todesstrafe, später als er die Peitschenstrafe

vor Augen hatte, begegnet uns wieder in der Haltung seiner Hauptpersonen gegenüber der Aussicht auf Strafe (Raskolnikow, eine Menge Personen in „Das todte Haus", Dmitri in „Die Brüder Karamazow") am deutlichsten jedoch vielleicht in „Der Idiot", wo der Held gleich im Beginn des Buches einem Kammerdiener alle die Schrecken der zum Tode Verurtheilten vorstellt. Es wird hier auseinandergesetzt, dass das Tödten in Folge eines Todesurtheils unverhältnissmässig abscheulicher sei als selbst der fürchterlichste Mord, und damit geschlossen: Vielleicht giebt es einen Menschen, dem ein Todesurtheil nur vorgelesen worden, um ihn zu martern. — Immer dieser Hintergrund von Qual und Angst!

Die meisten der Personen Dostojewski's sind hellseherisch. So allein in „Die Brüder Karamazow" der jüngste der Brüder Alioscha, der in den Seelen liest und das Verborgene sieht, und der edle Mönch Zossima, der Heilige des Buches, der Dmitris Versuchung zum Vatermord voraussieht und sich in christlicher Mystik vor ihm auf die Kniee wirft, vor ihm als dem Sündigsten und darum dem Heile Nächsten. Epileptisch ist der Held in „Der Idiot" Fürst Myschkin und der Mörder in „Die Brüder Karamazow" Smerdiakow.

Da nun das Pathologische Dostojewski's Stärke ist, so ist es ganz natürlich, dass seine drei besten Bücher Verbrechernaturen schildern. Man findet sie in „Die Brüder Karamazow" wie in „Das todte Haus"; aber „Verbrechen und Strafe" giebt doch das typischste Beispiel der Meisterschaft seiner psychologischen Analyse ab; dieses Buch entfaltet das Verbrechen in seinem ganzen Wachsen von der ersten Zelle an bis es seine letzte Frucht bringt. Als Kenner kranker Gemüthszustände, als Dichter „des moralischen Fiebers" hat Dostojewski nicht seines Gleichen.

Es ist natürlich, dass bei einem Dichter, der so ausschliesslich Psycholog ist, die Naturumgebung fast

keine Bedeutung hat. Was er von der Landschaft gebraucht, ist der Streifen Horizont, der Schimmer des blauen Himmels, das von einem Dachstübchen in einer der Vorstädte einer grossen Stadt oder durch die hoch oben angebrachte Scheibe einer Gefängnisszelle erblickt wird. Bei ihm ist alles Replik, alles Gespräch, in so fern alles dramatisch.

Dostojewski ist unter allen Dichtern Russlands der grösste Dialektiker. Er hat besonders seine Stärke in einer erstaunlichen Disputierkunst des Replikenwechsels. Der Monolog — und er liebt unendliche Monologe — analysirt eine Sache von den verschiedensten Seiten in das feinste Detail. Der Dialog ist bei ihm eine Art Inquisition, ein fortgesetzter Kampf zwischen Menschen, die einander ihre Geheimnisse zu entreissen suchen.

Nichts ist seinen Personen und ihrem Verfasser ferner als der westeuropäische Ehren-Codex, wie er am schärfsten formulirt in Calderons Dramen hervortritt und noch als Rest aus der Ritterzeit in der romanischen und deutschen Gesellschaft existirt. In der Welt, die Dostojewski uns eröffnet, sind die verletzendsten Beschuldigungen, ja ein Schlag ins Gesicht nichts Entehrendes für einen Mann. Da wird von Durchpeitschen gesprochen wie von der natürlichsten Sache der Welt. In christlichem Geist und in guter Uebereinstimmung mit der nationalen Mystik wird das Leid beinahe als ein Gut betrachtet. Eine Person bei Dostojewski sagt: „Ich fürchte nur, meiner Qual nicht würdig zu sein.“ Die Qual wird als eine Art Distinction aufgefasst. Sie kauft immer jemand oder etwas los. Wenn sie vorüber ist, so ist das Verbrechen, das die Anregung dazu gab, ausgelöscht.

Ja noch mehr: das Leid ist in dieser verkehrten Welt eine Versuchung. Schatow sagt zu Stawrogin (Nihilisten): „Wissen Sie, warum Sie damals diese gemeine und schändliche Ehe eingingen? . . . . Sie verheiratheten sich aus

Lust, Schmerzen, Gewissensqualen zu fühlen, aus moralischer Wollust. Es war eine Nervenirritation." Und diese Auffassung ist nicht alleinstehend.

Darum ist höchst bezeichnend und echt byzantinisch-christlich für Dostojewski der Lebenstrieb das böse Prinzip. Dies ist es, das er in den drei Brüdern Karamazow mystisch verkörpert hat. Der Atheist Iwan sagt zu seinem jüngern Bruder: „Weisst Du, wenn ich meinen Glauben an das Leben verloren hätte, ... so würde ich mich doch nicht tödten, ich würde trotz Allem leben! Ich habe den verzauberten Becher an meine Lippen gesetzt, ich lasse ihn nicht los, ehe ich ihn bis zur Neige ausgeleert. . . . Mehr als ein Mal habe ich mich gefragt, ob es in der Welt einen Schmerz giebt, der im Stande ist, in mir diesen unendlichen Durst zu überwinden, diesen Durst nach Leben, der vielleicht unziemlich ist; aber ich glaube nicht, dass es für mich, für meine dreissig Jahre irgend einen Schmerz der Art giebt. Ich weiss es wohl, dass die Moralisten, besonders die, welche Verse schreiben, die tuberkulosen Leute, und die, welche ewig den Schnupfen haben, diesen Lebensdurst niedrig und verächtlich nennen. Es ist auch wahr, dass dieser Durst ein Charakterzug ist, der die Familie Karamazow kennzeichnet: leben! es koste, was es wolle! Er ist auch in dir. Aber was ist darin niedrig?" . . .

Obwohl nun der Lebensdurst zu den Uebeln gehört, ist doch das Leiden nicht ohne weiteres ein Gut. Dostojewski ist bei all seinem (unbewusst grausamen) Verweilen bei Qualen und Geniessen von Qualen allzu weich und empfindsam und nervenschwach und zitternd um nicht in Mitleid hinzuschmelzen. Ja das Mitleid ist ihm eine Art Religion, und es kommt zuweilen seinem System, seinem Glauben an Gott, seinem Christenthum in den Weg. Er ist Dialektiker genug, um einen fürchterlichen Angriff auf den Glauben an Gott wegen der irdischen Leiden erheben zu können. Man lese z. B.

Iwans Aufzählung all' der menschlichen Grausamkeiten gegen schutzlose Thiere, gegen kleine Kinder, man bemerke sein Verweilen bei allen Raffinements der Grausamkeiten: ein kleines Pferd, das in die Augen gepeitscht wird, ein siebenjähriges Mädchen, das mit Dornenzweigen gepeitscht wird, ein fünfjähriges Mädchen, das man in der Nachtkälte des Winters auf einem Closet einschliesst und dessen Gesicht man mit Excrementen beschmiert, die man es nachher zu essen zwingt; ein leibeigener Knabe von acht Jahren, den ein General von seinen Hunden zerreissen lässt — Alles dies, ohne dass Gott eingreift — und man erwäge seinen Schluss: es ist möglich, dass alles dies zusammen zu der himmlischen Harmonie des Alls mitgehört; aber ich erkenne sie nicht an; sie wägt für mich nicht eine einzige Thräne eines Kindes auf.

Der junge Heilige Alioscha schlägt für Dostojewski diese Zweifel mit der Antwort nieder: „Es giebt ein Wesen, das Alles vergeben kann, denn es selbst hat sein unschuldiges Blut für Alle und Alles vergossen." Dies Argument ist nicht viel besser als das, welches an einer andern Stelle des Buches der Teufel während einer Hallucination Iwan giebt: „Welches Vergnügen würde man ohne Leiden haben? Alles würde wie eine unendliche Ceremonie sein: heilig, aber unendlich langweilig."

Mit einer ganz überraschenden Hoheit und Grösse hat Dostojewski das religiöse Problem, wie es sich vor seinen Augen formte, in der sinnreichen Dichtung „Der Grossinquisitor" entwickelt, deren Verfasser er Iwan sein lässt und derentwegen allein „Die Brüder Karamazow" übersetzt zu werden verdienen.

Christus ist auf Erden zurückgekehrt. Bei einem grossen Autodafé in Sevilla, wo man hunderte von Ketzern ihm zu Ehren verbrennt, zeigt er sich, still in der Asche des Scheiterhaufens wandelnd. Alle erkennen ihn,

die Menge schaart sich um ihn, er segnet sie. Da lässt der Grossinquisitor, ein neunzigjähriger Greis ihn greifen, fesseln, in die Zelle der zum Scheiterhaufen Verdammten bringen und hier macht er ihm zur Nachtzeit einen Besuch. Die Dichtung besteht aus einem Gespräch zwischen dem Grossinquisitor und Christus, oder richtiger aus einem langen Monolog des ersteren, der von keiner Antwort unterbrochen wird, einem Monolog, in welchem der Kardinal dem Erlöser zeigt, wie grosses Unrecht er damit thue, wiederzukommen und das Werk seiner Gläubigen zu zerstören, und ihm seinen bestimmten Willen verkündet, ihn als Ketzer lebendig verbrennen zu lassen, um Ruhe zu seiner Thätigkeit zu bekommen. Der Inquisitor entwickelt Christus, welche Fehler, politische Fehler er bei Lebzeiten begangen. Der wichtigste von allen war, der Aufforderung des Versuchers nicht zu folgen, Steine in Brod zu verwandeln, sondern sich den Menschen mit leeren Händen zu offenbaren. Hierdurch hat er es denen, die sich wider ihn erheben, möglich gemacht, sich um die Loosung zu schaaren: „Gieb ihnen erst zu essen, wenn Du willst, dass sie gut sein sollen.“ Wir, sagt der Kardinal, geben ihnen Brod. Wir verstehen zu lügen, und wir reden in Deinem Namen. Und sie endigen damit, dass sie uns ihre Freiheit bringen, sie zu unsern Füssen niederlegen und uns um Ketten und Brod bitten. Es giebt auf Erden nur drei Kräfte, welche die im Grunde so schwache und aufsässige Menschheit im Zaum halten können, das ist: das Wunder, das Mysterium und die Autorität. Und Du hast diese Kräfte verschmäht, um eine Freiheit zu verkünden, die es gerade zu confisciren galt, und eine Liebe, mit welcher die Menschen nicht regiert werden können: „Darum ist es nothwendig gewesen, Dein Werk zu corrigieren“, es zu corrigieren durch Roms Macht und Cäsar's Schwert, und einige Hunderttausende von fortgeschrittenen Geistern unglücklich zu machen, sie auszurotten, wo man konnte, um

unzähliger Millionen Wohl zu sichern. „Morgen lasse ich Dich verbrennen, *dixi*."

Christus erwidert kein Wort, sondern starrt dem Inquisitor mit einem sanften und festen Blick in die Augen, dann nähert er ruhig das Antlitz dem seinen und küsst den Greis auf seinen blutlosen Mund. Da erbebt der alte Mann, öffnet die Zellenthür und sagt: Geh Deines Wegs und kehre niemals wieder . . . niemals, niemals!

Dieses Gedicht wird in dem Roman als aus atheistischen Gedanken entsprungen verdammt, aber schon die Komposition zeigt, mit welchem Ernst und welcher Vielseitigkeit Dostojewski gefragt und die verschiedenen Antworten geprüft hat.

Die Zeit von 1871—81 war die ruhigste in Dostojewki's Leben. Seine zweite Ehe trug dazu bei, seine ökonomischen Verhältnisse zu ordnen. Er überstrahlte durch seine Popularität alle die Schriftsteller, die anfangs als ihm ebenbürtig galten; besonders erbleichte Pisemski's Ruhm völlig vor dem seinen. Aber er überstrahlte auch Turgenjew, der so lange als ihm überlegen betrachtet wurde; all' der Unwille, den sich der grosse Dichter bei Radikalen und Slavophilen zugezogen hatte, kam eine Zeitlang Dostojewski zu Gute. Als im Jahre 1880 die Enthüllung einer Statue Puschkin's ein litterarisches Nationalfest in Moskau veranlasste, bei welchem die grössten Schriftsteller sprachen, erweckte Turgenjew's Rede Beifall, die Dostojewski's aber rief Entzücken und Schluchzen hervor, und als er geendet, trug man ihn im Triumph umher.

In seiner Monatsschrift: „Tagebuch eines Schriftstellers" predigte er nun den Glauben an Russland als Pflicht und fiel mit gleicher Bitterkeit die russische „Intelligenz" und die westeuropäische Cultur an, die für ihn derjenigen Babels und Sodoms gleichkam. So galt er bei seinem Tode als Russlands grosser, volksthümlicher

Dichter. Die Trauer über seinen Tod war eine Landestrauer; 40,000 Menschen folgten seinem Sarge. Russische Studenten sandten einen offenen Brief an seine Wittwe, worin es u. a. heisst:

„Niemals werden Dostojewski's Ideale vergessen werden; von Geschlecht zu Geschlecht werden wir sie vererben als eine theuere Hinterlassenschaft unseres grossen, geliebten Lehrers. . . Sein Andenken wird niemals aus den Herzen der russischen Jugend gelöscht werden, und wie wir ihn lieben, wollen wir auch unsere Kinder lehren, den Mann zu achten und zu lieben, den wir nun so bitter und trostlos beweinen. . . . Dostojewski wird in den Kämpfen unseres Lebens immer leuchtend vor uns stehen, wir werden immer daran denken, dass er es war, der uns die Möglichkeit lehrte, die Reinheit der Seele in jeder Lebensstellung und unter allen Verhältnissen unberührt zu bewahren."

Es war, wie man sieht, die slavophile Geistesrichtung, die bei seinem Tode das letzte Wort behielt.

9. LEO TOLSTOI.

(1888)

Graf Leo Nikolajewitsch Tolstoi, Russlands grösster jetzt lebender Wirklichkeits-Schilderer und Träumer, ist mächtiger als Turgenjew, gesunder als Dostojewski. Mit Turgenjew verbindet ihn sein Pessimismus, mit Dostojewski seine slawische Religiosität und sein Glaube an den russischen gemeinen Mann. Mit letzterem hat er das Misstrauen gegen die Kultur Westeuropas gemeinsam, nur dass es sich bei ihm über alle Civilisation ausdehnt.

Seine Phantasie ist weitumfassend, episch. In Bezug auf ihn ist der Satz wahr: der Roman sei das moderne Epos. Er hat nicht blos, wie andere Dichter, eine Kulturstufe und das Leben der sogenannten guten Gesellschaft in- und ausserhalb der russischen Hauptstädte wiedergegeben, sondern er hat in seinem grössten Werk ein Zeitalter, ein Heer, ein Volk und eine historische Katastrophe ersten Ranges gemalt: Napoleon's Feldzug und Niederlage auf russischem Boden.

Tolstoi wurde am 28. August 1828 auf dem Gut Jasnaja Poljana im Gouvernement Tula geboren, verlor 1837 seinen Vater, kam 1843 auf die Universität zu Kazán, beschäftigte sich mit Jurisprudenz und semitischen Sprachen, kehrte aber schon nach drei Jahren auf sein Gut

zurück. 1851 ging er in Kriegsdiensten nach dem Kaukasus, wo er seine ersten Versuche schrieb, nahm am Krimkrieg theil, war mit im Gefecht an der Tschernaja und beim Sturm auf Sewastopol und nahm nach dem Friedensschluss seinen Abschied. 1857 trat er seine erste Reise ins Ausland an, sie ging über Deutschland nach Italien. Auf seinem Gut, wo er sich dem gemeinen Mann näherte und dessen Wesen studirte, gründete er eine Freischule und beschäftigte sich auf jede Weise mit dem Gedanken, was für das gemeine Volk gethan werden könne und müsse. 1862 verheirathete er sich. Er hatte zuerst die Absicht, einen grossen Roman „Die Decembristen" (die Aufrührer von 1825) zu schreiben, gab aber diese Idee zu Gunsten einer anderen auf, aus der „Krieg und Frieden" hervorging (1865—1868). 1878 folgte „Anna Karenina", später Novellen, Dramen, Volksschriften, Bekenntnisse.

Es kennzeichnet die Art von Tolstoi's Wirklichkeitstreue, dass er als Selbstbeobachter und gewissermassen als Selbstbiograph begann. Turgenjew tritt in seiner Produktion selbst ganz zurück. Wo man in Dostojewski den Dichter selbst erräth, ist es in jenen Gestalten, die sich ganz für Andere opfern und zum Dank dafür in der Regel verschmäht werden, weil ihnen alle die verführerischen Eigenschaften fehlen, mit denen flachere Persönlichkeiten glänzen. So der Erzähler Iwan Petrowitsch in den „Verunrechteten und Unterdrückten". Es ist ein Schimmer davon sogar in dem alten Makar Alexiewitsch in „Arme Leute". Rührend bescheiden, ja demüthig ist die Selbstschilderung in „Das todte Haus", obgleich der Verfasser verstehen lässt, dass der Erzähler von den Anderen für eine ungewöhnliche Persönlichkeit angesehen wird. Aber immer zeichnet Dostojewski, wo er sich selbst als Modell benutzt, ein Wesen von der ausserordentlichsten Güte. In seinem Roman „Der Idiot" hat er sich selbst in der Gestalt des Helden, des Fürsten Myschkin gemalt. Myschkin ist Genie durch die höchste

Begabung, Kind durch die Einfachheit und Reinheit des Herzens. Vierundzwanzig Jahre lang hat er an dem unheilbaren Uebel der Epilepsie gelitten, deshalb findet er sich mit Sanftmuth darein, dass man, selbst wenn er im Besitz aller seiner Fähigkeiten ist, ihn wie einen Kranken oder Verrückten, wie Einen, der auf dem Punkte ist, „seinen Schlaganfall" zu bekommen, behandelt. Er hat keine feinen Manieren, vermag mit seinen Ideen nicht haushälterisch umzugehen und braucht daher, wie er selbst sagt, Worte, die nicht zu den hohen Gedanken passen, die er aussprechen will, und diese gleichsam herabwürdigen. Aber dennoch ist in seiner Umgebung nicht Einer, der solcher Worte würdig ist. Das verkündigt Dostojewski durch den Mund eines jungen Mädchens: „Keiner hier ist Ihres Geistes, Ihres Herzens, nein nicht einmal soviel wie Ihres kleinen Fingers werth! Sie sind ehrlicher als wir Alle, edler, klüger, als irgend Einer von uns!"

Wenn Tolstoi anfängt, sich selbst annähernd zu schildern, so ist es, weil er nur schildern will, was er kennt. Er erzählt sein Kindheits- und Jugendleben („Kindheit", „Jugend"); dann indirekt, aber auf durchsichtige Weise, seine Erlebnisse als Offizier im Kaukasus („Die Kosaken"), seine Erinnerungen vom Kriege („Kriegsbilder", „Sewastopol"). Ueberall, wo er ein Bild von sich selbst giebt, ist die Selbstkritik und Selbstironie handgreiflich. Er entschleiert seine Schwachheiten, er deckt seine Thorheiten auf. Niemals macht er den Eindruck einer idealen Gestalt. Im Gegentheil, er ist Der, dem es weniger als Anderen gelingt, Herzen zu gewinnen, und der nicht mehr Glück verdient, als ihm zufällt. In den „Kosaken" ist sein Olenin, wie Petschorin bei Lermontow, ein im Kaukasus lebender Offizier der eleganten Welt. Aber während Petschorin, trotz seiner Kälte, überall Wärme bei den Frauen begegnet, erntet Olenin für eine lange gehegte, leidenschaftliche Liebe

zu einem Naturkind, einem Kosakenmädchen, nur solchen Unwillen und solche Verachtung, dass sie nicht einmal den Kopf nach ihm wendet, als er abreist. Bei Lermontow ist der hochentwickelte Mann selbst in seiner Blasirtheit anziehend; für Tolstoi gilt es hier, wie überall, die Ueberlegenheit der Natur über die Produkte einer künstlichen Bildung zu behaupten. Und mit dieser seiner Liebe und Bewunderung für die Natur hängt es zusammen, dass die Kaukasuslandschaft, die im „Helden unserer Zeit" nur ein Rahmen war, in den „Kosaken" mit der Frische und Kraft der Naturmenschen verschmolzen hervortritt: „der ewige Schnee, den keine Hand erreichen kann, und das erhabene Weib in seiner ursprünglichen Schönheit" . . . „ich freute mich an ihr wie an der Herrlichkeit der Berge und des Himmels und konnte es nicht sein lassen, mich zu freuen, denn sie ist schön, wie jene". Man fühlt, dass etwas ganz Anderes als Selbstverherrlichung dem Dichter am Herzen liegt: Wirklichkeitstreue.

Diese Wirklichkeitstreue ist es, die uns überall bei Tolstoi rührt: zunächst wo der eigene Charakter des Dichters durch die erdichteten Gestalten hindurchzufühlen ist, wie in gewissen schweren Naturen, starken linkischen Männern, die ohne sonderliche Initiative sich lange vom Strom treiben lassen, bis eine Erweckung religiöser Natur alle ihre besten Fähigkeiten zu den Waffen ruft: Bezuchow in „Krieg und Frieden", Lévin in „Anna Karenina" sind Beispiele — demnächst wo Tolstoi das tägliche Leben fremder Naturen schildert, wie in der feinen, bitter wahrheitsgetreuen Novelle „Familienglück", die mächtig wirkt, einzig und allein durch die Darlegung, wie die Illusionen des Lebens entstehen, genährt werden und verloren gehen. Sie schildert das Wachsen und die Blüthe der Liebe, dann die langsame Verwandlung, welche die Liebe zweier Eheleute zur Freundschaft herabwürdigt, und lässt zuletzt die Zärtlichkeit gegen die Kinder jede

andere Leidenschaft ablösen. Es ist das Alltagsleben selbst ohne ein einziges romantisches Ereigniss.

Nächst der Wirklichkeitstreue ist besonders das Errathungsvermögen, die Ahnungsgabe an Tolstoi merkwürdig. Er besitzt die so äusserst seltene historische Phantasie.

Freilich ist er ein hinreichend moderner Geist um keinen Versuch zu machen, ferne, längst dahingegangene Persönlichkeiten hervorzumahnen. Er geht in der Zeit nicht weiter zurück als bis zu einer Epoche, in der ihn eine noch lebenskräftige Ueberlieferung unterstützen kann. Gleichwohl ist seine Schilderung einer vergangenen historischen Periode wie der Zeit Alexanders I. bewunderungswürdig. Seine historischen Portraits machen den Eindruck von Bildern, die auf Grundlage persönlicher Erinnerungen gemalt sind. Sein Napoleon, sein Kutuzow sind Beispiele.

Es giebt in Allem vielleicht blos zwei dichterische Darstellungen, in denen das Auftreten Napoleons den Eindruck voller Wahrheit macht und mit voller künstlerischer Kraft wiedergegeben ist. Die eine ist Alfred de Vigny's bewunderungswürdige Schilderung von Napoleon's Gespräch mit dem Papst in „Servitude et grandeur militaires"; die andere ist die Scene in „Krieg und Frieden", wo Napoleon dem russischen Sendling Balachow Audienz giebt. Sie ist geschrieben, als wäre der Verfasser unsichtbar zugegen gewesen.

Wie sprechend ist nicht solch ein kleiner Zug, wie dieser über Napoleon: „Sein weisser, fetter Hals stach durch seine Farbe scharf ab gegen den schwarzen Uniformkragen, von dem ein starker Eau-de-Cologne-Geruch aufstieg." Man fühlt den Parvenu in dieser kleinen Einzelheit.

Tolstoi's Kutuzow ist ein Charakterbild von gleichem Rang. Doch so hervorragend es auch als Kunstwerk ist, so hat es doch starke Mängel als Portrait. Es ist

kaum zweifelhaft, dass der Dichter aus nationalen und religiösen Gründen Kutuzow zu viel zugestanden hat und Napoleon zu wenig. Was an Napoleon hervorgehoben wird, ist die Gewaltsamkeit, der thörichte Hochmuth, der unmittelbar vor dem Fall steht; was man entbehrt, ist der Eindruck der Genialität. An Kutuzow wird selbst die Unthätigkeit, ja die Stumpfheit als Ausdruck eines tiefen Verständnisses der vermeintlichen Thatsache verherrlicht, dass die Begebenheiten gehen, wie sie wollen: oder richtiger, wie sie müssen, ohne dass das Eingreifen des einzelnen Menschen sonderlich dazu thut oder davon zieht.

Diese Parteilichkeit beruht indessen ganz auf Tolstoi's eigenthümlicher Lebensanschauung. Ohne Dostojewski's Nervosität und Exaltation ist er zu einer ähnlichen Entferntheit von aller Ehrfurcht vor menschlicher Intelligenz und politischer oder wissenschaftlicher Grösse gelangt.

In Deutschland glauben die Schriftsteller an Vernunft und Bildung, in England an die selbständige Kraft des Individuums, in Frankreich an Fähigkeiten, im Norden an Sittlichkeit; Tolstoi fühlt sich, wie die Russen so häufig, geschlagen von der Geringheit des einzelnen Menschen gegenüber dem All. Er hegt Ehrfurcht vor dem Universum und dem Schicksal, aber keine vor Wissenschaft, Kunst noch Kultur.

Es ist nicht Wissenschaft oder Kunst, worauf es ihm ankommt. Nein, Leben und Tod sind zwei grosse, ernste, undurchschaubare Dinge. Die grosse Predigt, die Leben und Tod täglich vor den Ohren des Dichters halten, übertäubt für ihn allen Lärm der Erde. Der menschliche Verstand scheint ihm gegenüber dem Räthsel des Erdenlebens so schwach, dass die einfachste Intelligenz hier der höchsten gleich wird.

Und der menschliche Wille ist gegenüber dem unwiderstehlichen Strom der historischen Begebenheiten für nichts zu rechnen. Es ist nicht der Heerführer, der wirklich

das Heer führt: das Schicksal treibt es vorwärts. Es ist nie der Feldherr, der wirklich die Schlacht leitet: sie wird ohne seine Mitwirkung durch geheimer Triebkräfte Spiel gewonnen oder verloren.

Eine für Tolstoi typische Scene ist die, wo der verwundete Fürst Andreas, ausgestreckt auf dem Schlachtfeld liegend, zum Himmel aufsieht. Napoleon hält mit seinem Gefolge bei dem Verwundeten und er, der Ohnmächtige, der bisher Napoleon so grenzenlos bewundert hat, findet ihn jetzt klein und unbedeutend im Vergleich mit dem, was zwischen seiner eigenen Seele und dem unermesslichen Himmel vorgeht.

Es ist bezeichnend, dass kaum irgend ein Autor so häufig und mit solcher Sicherheit und Mannigfaltigkeit geschildert hat, wie man stirbt. Er ist ebenso vertraut mit den Stimmungen, die dem Selbstmord vorausgehen, dem des Mannes, wie dem der Frau, wie mit den Gefühlen, womit die tüchtige und die untüchtige Natur unter Krankheit das Kommen des Todes erwartet, und mit dem Grauen und der endlichen Befreiung, die der Tod in der Schlacht mit sich führt.

Aus Tolstoi's Mangel an wissenschaftlicher Bildung und seinem geringen Glauben an die menschliche Intelligenz entspringt das Ideal, das er sich von einer Rückkehr zur Natur gebildet hat. Es entspricht nicht dem Rousseau'schen, denn es hat einen religiösen Charakter; aber es erinnert daran. Der Bauer Karatajew in „Krieg und Frieden" macht einen so tiefen Eindruck auf Bezuchow, nicht bloss weil er ein primitives Geschöpf ist, sondern weil er die Resignation und die christliche Bruderliebe hat, die dem civilisirten Menschen fehlen.

Tolstoi ist insofern reiner Romantiker, als er das Ideal nicht vor uns, sondern hinter uns in den niedrigsten Klassen sucht. Er ist insofern nicht reiner Pessimist, als er, wie schwarz er auch die Zustände sieht, selbst stets danach strebt, jenes Ideal zu verwirklichen und

dessen Verwirklichung Andern predigt. Dadurch unterscheidet sich der Pessimismus, der in seinen Schriften hervortritt, scharf von jenem, in dem in unseren Tagen die französische Litteratur kulminirt hat und deren eigenthümlichsten Ausdruck man bei Huysmans findet, einem gewissenhaften Künstler und einem Menschen ohne Hoffnung, dessen Pessimismus darin besteht, dass er vom Leben gelangweilt und angeekelt wird. Alles, was er gesehen und beobachtet hat, war in unerträglichem Grade hässlich und platt. Er leidet unter Allem und wird durch Alles verletzt, was sich seinem Blick darbietet, und sehr bezeichnend ist es, dass er eine Romanfigur geschaffen hat, die sich in ein ganz einsames Leben zurückzieht, und der die Wirklichkeit so verhasst ist, dass sie das Wirkliche durch das Künstliche, ja sogar das Tageslicht durch künstliches Licht ersetzt, nnd die von den einfachen, allzu wenig gewürzten Klassikern, die sie geringschätzt, zu den stark unnatürlichen Schriftstellern ihre Zuflucht nimmt.

Mit diesem auf's Aeusserste gehenden Pessimismus hat Tolstoi den einen Berührungspunkt: den Unwillen gegen das, was bloss klar und rationell ist. Aber für den typischen französischen Pessimisten ist das Leben ein werthvolles Ding, über dessen Räthsel nachzugrübeln nicht der Mühe lohnt. Das Einzige, was diese Pessimisten der Litteratur würdigen und lieben, ist die Kunst. Und alles das, was sie in der Wirklichkeit verabscheuen, schätzen sie, sobald sie es in der Kunst finden. Denn nur wenn das Kunstwerk fast ausschliesslich das darstellt, was an sich selbst lauter Alltäglichkeit und Unschönheit ist, kann man sicher sein, dass es die Kunst selbst ist, was man im Kunstwerk liebt. Der Kunstliebhaber zieht sogar oft das Niedrige und Schmutzige als Stoff vor, um von Grund aus die Kunst in der Behandlungsart geniessen zu können.

Für Tolstoi dagegen ist das Leben eine so ernste und unerschöpfliche Sache, dass sein Interesse für die

Kunst von Anfang an verschwindend war im Vergleich mit dem Interesse, womit er um die Lebens- und Glücksfrage kreiste. Einen selbständigen Werth hat die Kunst überhaupt nie für ihn gehabt, und in seiner letzten Periode sieht er auf seine früheren Arbeiten als allzu künstlerisch herab. Er ist in eine Art christlichen Sozialismus von ganz persönlicher und eigenthümlicher Natur aufgegangen, und insofern er der Kunst überhaupt eine Bedeutung zuerkennt, geschieht es unzweifelhaft nur als dem Organ der wahren Lebensanschauung, als einer volkserziehenden Macht grössten Stils.

Es ist unmöglich, auf eine Kunstanschauung einzugehen, die die Form, den Stil, gerade das Element geringschätzt, das die Kunst zur Kunst macht.

Es kann indessen kein Zweifel darüber vorhanden sein, welche der beiden Auffassungen am meisten geeignet ist, eine Litteratur hervorzubringen, die nicht eine Litteratur des Niedergangs, sondern des Aufblühens ist, die, welche die Litteratur als Organ für Ideen betrachtet, oder jene, welche die Kunstform allein als Form kultivirt.

Der Satz, die Kunst sei Selbstzweck, ist wahr genug, muss aber nicht so verstanden werden, als hiesse er ein Reden und Schreiben bloss des Redens oder Schreibens wegen gut. Nur wo grosse Visionen und grosse Gedanken sind, findet sich jenes Lebensprincip in der Litteratur, das sie verhindert, sich in Unfruchtbarkeit zu verlieren. Darum bedroht Tolstoi's neuestes Verschmähen der Kunst Russlands Geistesleben mit keiner Gefahr.

Warum erzählen, was Alle kennen, die einigermassen den Lauf der Dinge verfolgt haben: die Reue des grossen Mannes über das gedankenlose Leben seiner Jugend, das, wie seine Jugendwerke bezeugen, jetzt seinem Blicke noch weit gedankenloser erscheint, als es gewesen — seine offene Beichte, würdig und naiv, die Beichte eines Grüblers, der nicht zum Denker geschaffen wurde — sein selbstgebildetes religiöses System, das dem Christenthum die

Lehre von der Unzulässigkeit des Krieges, ja alles bewaffneten Widerstandes entnimmt und für welches der Satz, dass wir nach dem Schlag auf die eine Wange die andere hinhalten sollen, zum Haupteckstein der Religion wird. Dass sich sehr Wuchtiges gegen diese gefährliche Lehre einwenden lässt, ist mehr als gewiss; aber was uns interessirt, ist hier nicht dies, sondern der echt russische Charakter dieses Grundgedankens und Grundgefühls. Es ist, als ob der friedliebende, ganz unkriegerische Volksgeist an sich, der Volksgeist des eigentlichen Russlands, in Tolstoi's religiöser Verkündigung produktiv geworden sei.

Der Philolog Carl Abel sagt irgendwo, nachdem er sprachlich das grossrussische und das kleinrussische Volk charakterisirt hat: „Es gibt noch eine Nationalität in Russland, wichtiger als eine der beiden besprochenen. Diese äusserst merkwürdige Menschenart besteht aus den höheren Klassen des Reichs. Eine Mischung aller der verschiedenen Racen, die unter dem Scepter des Zaren versammelt sind, bilden diese höheren Klassen einen der begabtesten, muthigsten und unternehmendsten Menschentypen, die irgend ein irdischer Boden erzeugt hat." Und er erklärt, dass Russland, was es in Diplomatie und Krieg ausgerichtet, dieser Anführergruppe verdanke.

Diese Gruppe aber interessirt Tolstoi am allerwenigsten, weil Krieg und Diplomatie ihn am wenigsten interessiren. Die dagegen, welche bisher auf blinden Gehorsam, gegen diese Führerklasse hingewiesen waren, sind seiner ganzen Theilnahme sicher. Sie sind es, mit denen er in Beschäftigungen, ja in Kleidung und Aeusserem sich nach und nach zu identifiziren versucht hat, zum Theil um ihre Gefühlsweise bis auf den Grund kennen zu lernen, zum Theil um sich in keiner Hinsicht über sie zu erheben.

Einer meiner Bekannten, ein ziemlich kaltsinniger Jurist, der Tolstoi auf seinem Gute im Sommer besuchte, konnte nur mit einer gewissen Erregung von diesem

Besuch sprechen. Hinsichtlich der Gerüchte über eine Schwächung der Geistesgaben Tolstoi's sagt er: Tolstoi ist, wenn auch kein Denker, ein klarer Geist, tolerant gegen Andersdenkende und von einer engelhaften Güte. Er liest fortwährend Viel, interessirt sich für Alles, geht in seinen Gesprächen nicht darauf aus, Propaganda zu machen. Aermlich gekleidet, halb in Lumpen, lebt er in seiner Familie, die seine Ueberzeugung nicht theilt, aber ihn ehrt und vergöttert. Seine Gattin ist eine verständige Dame, eine gute Hausfrau in einem Haus, das in grossem Stil geführt wird. Die Söhne sind praktische Männer und bewirthschaften das Gut.

Seine Umgebung bestand damals aus drei Gattungen Menschen: Halbtolle, die in ihm sehen, was sie sehen wollen, und aus seinen Worten machen, was sie machen wollen. Ausbeuter, die gekommen, aus seiner Menschenliebe Nutzen zu ziehen und oft unzufrieden sind, da er nicht alle ihre Forderungen befriedigen kann. Endlich Korrespondenten der verschiedensten Zeitungen, die je nach der Richtung des Blattes, an dem sie mitarbeiten, über ihn schreiben.

Tolstoi lehrt ganz naiv, der Mensch solle glücklich sein, wie er reinlich sein solle. Um glücklich zu sein müsse man so wenig Bedürfnisse haben wie möglich. Deshalb Rückkehr zu dem ursprünglichen Zustand, den er in dem unzusammengesetzten Leben des Bauern findet.

Der moralisirende Hang hat von Anfang an tief in Tolstoi gelegen. Er ist immer bei ihm gegenwärtig, einige seiner ersten kleinen Novellen, wie „Luzern" vielleicht ausgenommen. Er ist unverkennbar in „Krieg und Frieden", er macht sich noch stärker geltend in „Anna Karenina", wo er sogar die Wirkung schwächt. Allzu sichtbar tritt hier in der Schilderung die Moral hervor, die wir daraus ableiten sollen. Mit anderen Worten: hier spürt man die fixe Idee der alten Menschheit: den Strafbegriff: so geht es, wenn u. s. w. Ursache und Wirkung

werden, ohne dass es ausdrücklich gesagt wird, in Schuld und Strafe umgesetzt.

In den späteren Jahren hat Tolstoi seine Wirksamkeit Volksschriften zugewandt. Er hat beschlossen, sich an die hundert Millionen statt an die oberen Zehntausend zu wenden. Er hat eine Reihe kleiner Erzählungen, Legenden, symbolischer Geschichten und Märchen geschrieben, von denen durch seine Uneigennützigkeit jedes Heft zu ein paar Pfennigen (1 ½ Kopeken) verkauft wird und deren Zweck es ist, dem russischen Bauern und Arbeiter, der erst jetzt aus jahrtausendlangem Schlaf aufwacht, die Nahrung zu geben, die für sein Gemüth passt, und die Vorstellungen, für die er Bedarf hat, mitzutheilen.

Diese kleinen, volksthümlichen Schriften sind keine Lektüre für die Gebildeten. Aber das grosse Bauerndrama von 1887: „Die Macht der Finsterniss", steht hoch über diesen pädagogischen Heften. Es ist vielleicht das Meisterwerk des grossen Sonderlings und Grüblers. Es gehört durch seine poetische Bedeutung der Weltlitteratur an, ja es bezeichnet für die dramatische Litteratur die Aufnahme eines neuen Stoffkreises.

Obgleich dieses Schauspiel die merkwürdige Eigenschaft hat, nicht eine Replik zu enthalten, die der Unwissende und Ununterrichtete nicht verstehen kann, ist es doch eine Kost für die Höchstgebildeten.

Es ist eigenthümlich für Tolstoi, unwissenschaftlich angelegt wie er ist, dass sein Gedanke nicht in die ökonomischen Ursachen von Unglück und Elend einzudringen vermag. Keiner, der seine Abhandlung über „Die Bedeutung von Kunst und Wissenschaft", d. h. über ihre Bedeutungslosigkeit gelesen hat — dieser moralisirende Versuch eines Autodidakten, über Dinge zu urtheilen, die ausserhalb der Spannweite seines Geistes liegen — wird sich darüber wundern, dass Tolstoi das Geld als Wurzel alles Uebels betrachtet. Er erweist

persönlich den Armen Dienste verschiedener Art, aber er unterstützt sie nie mit Geld. Er vergeudet seine Zeit damit, einer armen Frau einen Ofen setzen zu helfen, aber er giebt ihr nicht die paar Rubel, die nöthig wären, damit sie ihn besser und solider vom Töpfer gesetzt bekäme.

Persönlich ist er reich und seine Einnahmen sind gross, aber er bedient sich der Wendung, dass Geldsachen in das Gebiet seiner Frau gehören. Selbst hat er nie Geld bei sich und er bekommt nur dann und wann in seinem Hause 15 Kopeken, um in einer der Badstuben der gemeinen Leute ein Bad nehmen zu können.

Im Drama „Die Macht der Finsterniss" sind Spuren dieser Wunderlichkeit. Man bemerke Akim's Indignation, da Mitritsch ihm erklärt, wie es zugehe, dass das Geld, das man in die Bank giebt, Zinsen trage. Alles Zinsen- und Bankwesen ist ihm Betrug. Man hört hier den Verfasser aus dem alten Bauern sprechen.

Uebrigens hat er sich mit musterhafter Selbstbeherrschung hinter seinen Personen versteckt gehalten und das Schauspiel ist gross durch seinen einzigen Wirklichkeitssinn und das grosse, milde Herz, das darin klopft.

Wir sehen hier in eine Welt hinein, wo Niemand Horizont hat, wo Niemand über irgend etwas, das ausserhalb der Dorfgrenzen liegt, ordentlich Bescheid weiss, nicht einmal die Soldaten, die herumgestreift sind; und von den Frauen gilt, was in einer Replik von ihnen gesagt wird: es giebt Millionen von ihnen im russischen Land und alle sind sie so blind wie Maulwürfe; keine Kenntnisse, nur ein bisschen Aberglauben; wenn sie sterben, sind sie gerade so klug wie bei ihrer Geburt.

Gegen diese „Macht der Finsterniss" hat Tolstoi die Lichtstrahlen vom Herde seiner Begeisterung und seiner Phantasie gerichtet. Mit ihr hat er als Volkserzieher den Kampf aufgenommen. Hinter der Mauer

seines Asgaard zündet er den Scheiterhaufen an, in dessen hellen Flammen der Geist der Finsterniss, jener „Riese im Adlerbalg" einmal hinabsinken wird.

In der russischen Schrift „Graf L. N. Tolstoi und die Kritiken über seine Werke" (1886) ist die ganze Reihe der existirenden Portraits des grossen Schriftstellers gesammelt. Auf einer Gruppe von 1856 ist der junge Offizier zusammen mit Grigorowitsch, Gontscharow, Turgenjew, Druzinin und dem feinen Komödiendichter Ostrowski abgebildet; auf einem anderen Bilde von 1857 besteht die Gruppe aus Turgenjew, Sollogub, Tolstoi, Njekrassow, Grigorowitsch und Panajew. Man findet da auch ein prächtiges Portrait von Kramskoi und eine Menge photographischer Bildnisse aus den reiferen Jahren.

Man kann darin verfolgen, wie dieser Charakterkopf von innen ausgeformt und durchgearbeitet wird. Da ist der noch nicht dreissigjährige Offizier mit dem militärischen Schnurrbart, dem reglementmässig geschnittenen, glatten Haar, dem seltsamen, schroffen und tiefen Blick, dem ausdrucksvollen Mund, fragend und unsicher, ein beunruhigendes Gesicht, das eine scheue, gewaltsame Seele verräth. Alle die anderen sehen so gezähmt, so weich aus neben ihm, unberechenbar, wie er scheint, und naiv trotzig.

Die Jahre gehen, die Entwicklung findet sich ein und dieser Kopf wird ein anderer. Eine Eigenschaft tritt darin hervor, die alle anderen verdrängt: überlegene Macht. In den späteren Jahren wird dieser Ausdruck zur Majestät. Da ist Kramskoi's Portrait aus dem Alter von 40 bis 50, mit dem glatten, um die Schläfen wogenden, schwarzen Haar, dem mächtigen, dunklen Vollbart, der Hals und Halslinien deckt, mit dem Ausdruck von concentrirter Strenge und Tiefsinn. Es ist keine Unsicherheit mehr um diesen Mund, keine Unruhe mehr auf dieser Stirn; der Blick ist des Sehers und Grüblers in's Mark der Dinge eindringendes Schauen. Demnächst

das Portrait: Tolstoi an seinem Schreibtisch, ein bewunderungswürdiges Bild durch die Grösse des Stils und der Haltung. So sehen höchster Ernst und Vertiefung aus. Das fühlt jeder, der das Bild sieht. Was *der* Mann schreibt, das ist nicht Tand, nicht loses Gerede, das sind starke, gewichtige Worte, werth des Wägens. Und es giebt noch ein weiteres Portrait, wo der Ausdruck in den Augen und um den Mund sich dem Fürchterlichen, dem Erschreckenden nähert, halsstarrig bis zum Fanatismus. Die schweren Augenbrauen scheinen fast zu drohen, der freiwachsende, grosse graugesprengte Bart erinnert an die alten Propheten.

Und zu der Bilderreihe des Buchs kommen noch die spätesten Portraits: die bekannte Photographie des sechszigjährigen Tolstoi, des Muschik in der dunklen Blouse des Bauern mit dem Ledergurt um den Leib, mit dem nach russischer Bauernart in der Mitte gescheitelten Haar, die Stirn durchzogen von tiefen, über die Nase sich senkenden Furchen, der wilde, schneeweisse Bart, der fast bis an die über der Brust gekreuzten Arme reicht, und der tiefbekümmerte Blick des Mystikers, dessen Festigkeit an das Starren eines Gemüthskranken erinnert.

Endlich Rjepin's meisterliches, auch in Oeldruck verbreitetes Gemälde: ein sich weit erstreckendes Ackerfeld mit einem Hintergrund von Wald; auf dem Mittelplan pflügende Bauern und im Vordergrund Tolstoi als Bauer, nach russischer Art mit Einem weissen Pferd vor dem alterthümlichen Holzpflug pflügend, den anderen weissen Gaul an der Leine hinter sich führend, der die Egge zieht. Denn es ist Leo Nikolajewitsch selbst, diese mächtige breitschultrige Gestalt mit der weichen, weissen Mütze, die die gesenkten Augen vor der Sonne schützt, mit dem blauen am Halse offenen Kittel und den hohen Stiefeln, die den fetten Boden treten. Hier ist nichts, was an den Grafen, den geborenen Aristokraten erinnert. Die dicke plumpe Nase, die schwere Kinnlade ist die

des russischen Bauern. Aber welch wunderlicher Bauer! diese Haltung, diese ungeheure Macht in der Einfachheit! Das ist der Bauer als Grübler, als Heros, als Genie, als Civilisator. Das ist der skytische Prinz Herodots, Kolaxais, der Pflugeisenfürst, das ist Mikula, das Dorfkind, der Ackerbauheld mit dem wundervollen Pflug, der seine segensreiche Furche über die grenzenlose russische Ebene zieht. Das ist der Nationalheld Ilja von Murom selbst, von den vor tausend Jahren Gestorbenen erstanden, um aufs Neue den russischen Boden aufzuackern, er, der stärker als sein Schicksal den Weg zum Reichthum zog und „nicht reich" wurde, sondern ganz aufging in der grundrussischen Idee der Gemeinschaft.

Und so kehren wir mit Tolstoi zurück zu den ältesten Verkörperungen von russischer Natur und russischem Geistesleben. Er, an den Turgenjew seine letzten, mit Bleistift geschriebenen Worte richtete, den er sterbend anredete: „Mein Freund! des russischen Landes grosser Dichter!" . . . er ist in unseren Tagen der letzte grosse Ackersmann aus jenem Ackerbauer-Geschlecht des unermesslichen Reiches.

Was bebaut er? was bereiten und bauen sie Alle da drüben an, die Jungen und die Alten, die Männer des guten Willens?

Schwarze Erde, fruchtbare Erde, neue Erde, Kornerde . . . die breit angelegte, reiche, warme Natur . . . das sich unendlich weit Erstreckende, was das Gemüth mit Schwermuth und Hoffnung erfüllt . . . das Undurchdringliche, dunkel Geheimnissvolle . . . den Mutterschoss für neue Wirklichkeiten und neue Mystik . . . Russland und die Zukunft.

10. Das Thier im Menschen.

(1890)

I.

Es ist auffallend, in wie hohem Grade die Dichtung der jüngsten Zeit bei den hervorragendsten ihrer europäischen Vertreter mit der Vorstellung einer Doppelheit unseres Wesens beschäftigt ist.

Bei einem einzigen französischen Schriftsteller — Paul Bourget — tritt diese Zweitheilung im menschlichen Geschöpf wissenschaftlich begründet auf. Bourget ist nämlich auch als Dichter der psychologische Kritiker, der er ursprünglich gewesen. Bei der Erklärung des Trieb- und Gefühlslebens seiner Personen geht er niemals rein künstlerisch zu Werke; er hat stets die Sonde des Forschers in der Hand.

Ueberblickt man daher seine gesammte dichterische Production von seiner ersten Novelle, „L'irréparable", an bis zu seinem Roman, „Le disciple", so wird man gewisser gemeinsamer Züge gewahr. Alles dreht sich im Grunde um die Verdoppelung des Ich. Jene erste Novelle ist die Geschichte eines jungen, originellen Mädchens; eine Ueberrumpelung in der Einsamkeit der Nacht von Seite eines gewissenlosen Mannes mit

welchem es sich in eine unschuldige Koketterie eingelassen, bildet die kritische Begebenheit seines Lebens. Die Erzählung beginnt, sehr bezeichnend, mit einem Gespräche zwischen dem Verfasser und einem Professor der Psychologie, der ein Werk über die Auflösung der Ideen-Associationen geschrieben. Da nun, was wir unser Ich nennen — die Vorstellung von etwas Innerem und Bleibendem, das mit einem Körper verbunden ist — eine durch Ideen-Associationen entstehende Vorstellung ist, so betrifft unzweifelhaft das von dem Professor in Wahrheit studirte Problem die Formen der Auflösung des Ich und seine Doppelnatur, wie sie bei den zahlreichen Krankheiten des Gemüthes und des Willens auftreten. In dem zuletzt erwähnten Romane von Bourget begegnen wir nun aufs neue dem Professor der Psychologie, aufs neue dem gleichen Thema. Die Arbeit, die der junge, des Mordes angeklagte Verbrecher Robert Greslou einem berühmten Professor einsendet um dessen Urtheil zu erfahren, ist eine Studie über das Doppelwesen des Ich.

In der Novelle wird vor Allem entwickelt, worin die einfachste Verdoppelung des Ich bestehe. Das Ich ist theils bewusst, theils unbewusst. Daraus erklären sich im Allgemeinen die Irrthümer und Missgriffe im Leben. In uns verbirgt sich ein Geschöpf, das wir nicht kennen, von dem wir niemals wissen, ob es nicht das gerade Gegentheil des Wesens sei, das wir zu sein vermeinen. Darauf beruhen die seltsamen Umschläge im Benehmen und in der Handlungsweise, die wir erleben oder beobachten. Dieser z. B. arbeitet auf ein Ziel hin, von dem er sein Glück abhängig wähnt, und hat er es erreicht, entdeckt er, dass er die heimlichen, wahren Forderungen seines Gefühlslebens verkannte. Jener wieder sieht aus wie andere Menschen, handelt wie die Anderen. Da erhebt sich mit Einemmale das Bild seines Unglücks vor ihm, einer steten Sorge, einer steten Gefahr, deren er zu vergessen strebte, die ihn jedoch plötzlich

überwältigen und seinem Leben eine völlig veränderte Richtung geben kann.

In dem Roman liefert die Hauptperson eine vollständige Analyse ihres eigenen Wesens, indem der junge Mann jeden seiner Gemüthszustände auf ein wissenschaftliches Schema: Vererbung, Einfluss der Umgebung, Versetzung der Person u. s. w. zurückführt. Er bestimmt seine herrschende Eigenschaft als die Gabe oder den Trieb der Selbstverdoppelung. Es walten in ihm gleichsam zwei sich deutlich von einander unterscheidende Persönlichkeiten: eine, die kommt und geht, handelt und fühlt, und eine, die da als Zuschauerin der anderen Lebensführung beobachtet. Er ist nicht im Stande, anzugeben, welche der beiden Personen sein wahres Ich sei. Er versucht diese seine Zwiefältigkeit von einer Racenmischung, der Abstammung von einem Grenzvolke herzuleiten. Von Kindheit auf hat er an Verstellung und Unwahrheit seine Freude gehabt, nicht aus Prahlsucht, sondern einfach um in seiner Phantasie und dem Bewusstsein der Umgebung ein Anderer zu sein. Es machte ihm das grösste Vergnügen, Meinungen auszusprechen, die den von ihm als wahr angesehenen schnurstracks entgegengesetzt waren, und zwar aus demselben sonderbaren Grunde. Seine Lust ist, neben seiner wahren Natur eine erdichtete zum Ausdruck zu bringen. Die ganze Lügenhaftigkeit in seinem Auftreten, seine Freude zu betrügen, verführen, überlisten, sich ein edelgesinntes Weib, für das er keinerlei Zuneigung hegt, zu erschleichen, all das ist nur die Folge dieses unüberwindlichen Zwiespaltes in der Anlage seines Menschenwesens.

Wie man sieht, ist die Zweitheilung, die den wissenschaftlich gebildeten Bourget beschäftigt, eine solche, die nur auf philosophischem Wege vollständig verstanden werden kann. Sie entspricht allerdings einigermassen der Spaltung unseres Wesens, die man in alten Tagen zwischen dem sogenannten Leiblichen und dem sogenannten

Seelischen fand, fällt aber mit dieser keineswegs zusammen. Nur insofern dürfte Bourget sie nach althergebrachter Weise auffassen, als er in seinen späteren Schriften als einziges Mittel gegen dieselbe die religiöse Andacht verherrlichen zu wollen scheint.

II.

Andere bedeutende Schriftsteller der Gegenwart, die gleichfalls bei der Vorstellung einer Doppelheit unseres Wesens verweilen, haben diesem Dualismus einen Ausdruck gegeben, der fast an das Mittelalter gemahnt. Sie sprechen von dem Thierischen im Menschen und dem Menschlichen im Menschen, wie von zwei verschiedenen Welten, die in uns zusammengekoppelt sind. Sie zeigen sich in einer Weise von dem Gedanken dieses Verhältnisses beherrscht wie ungefähr die Theologen von dem Verhältnisse der göttlichen und der menschlichen Natur im Gottmenschen. Nicht gar wenigen der zeitgenössischen Dichter ist das menschliche Geschöpf eine Art Centaur, halb Thier, halb höheres Wesen, das der Schall der eigenen Hufschläge, wenn es sich in hochfliegende Gedanken verliert, aus seinen Träumen weckt.

Die sich so in die Betrachtung des Thieres im Menschen versenken, wollen es entweder einfach schildern, es in seiner ganzen Furchtbarkeit und Abscheulichkeit ausmalen, oder sie wollen es bekämpfen, zuweilen sogar ausrotten, ohne dass es ihnen jemals gelänge, scharf und klar die Scheidewand anzugeben, wo das Thierische aufhört und das Menschliche beginnt. Hat doch der Mensch nur allzu viele Functionen und Organe mit den niedrigeren Geschöpfen gemein.

Eine zum Nachdenken anregende Erscheinung ist nun die principielle Uneinigkeit der bedeutendsten Dichter unserer Zeit in Bezug auf die Frage, ob das sogenannte Thierische ein Ueberrest des ursprünglichen Natur-

zustandes aus den Tagen der Wildheit und jenen der Barbarei, oder ob es mit seinen uns bekannten Zügen ein Culturproduct, ein Product der Uebercultur ist, so dass es, wie man sich auszudrücken pflegt, allein durch die Rückkehr zur Natur, das heisst zu einfacheren, ländlicheren Zuständen bekämpft werden kann.

Einzelne Dichter, wie Maupassant oder Zola, neigen der ersteren Ansicht zu; ihnen bedeutet das Thier die primitive Wildheit. Andere hingegen, wie Strindberg, Tolstoi, huldigen der zweiten Auffassungsweise; nach ihnen entstammt das Thierische der Unnatur unserer falschen Civilisation.

Tolstoi's neue, in Russland verbotene, aber stark gelesene Erzählung „Die Kreuzer-Sonate" ist eine rein moralisirende Arbeit, und insoferne seinen für das russische Volk geschriebenen erziehenden Legenden und Geschichten verwandt, nur dass eben dieses Buch sich an einen Leserkreis wendet, der zu den civilisirtesten der Welt gehört.

Hier, wie in „Gespenster" oder in „Ein Handschuh", ist die Reinheit oder Unreinheit des geschlechtlichen Verhältnisses der Mittelpunkt, um den sich alles dreht; doch herrscht in der Anschauungsweise des grossen Russen eine wildere, leidenschaftlichere Consequenz, als bei den Norwegern. Ibsen hat in den „Gespenstern" die schrecklichen Folgen gezeichnet, welche der Leichtsinn des Mannes für die Familie, für das nächste Geschlecht nach sich zieht, Björnson ein junges Mädchen an den Mann die Forderung der unbedingten Enthaltsamkeit vor der Ehe stellen lassen. Es schien nicht möglich, in den Ansprüchen auf diesem Gebiete weiter zu gehen, sie höher zu spannen. Doch Tolstoi läuft als echter Russe bis an das äusserste Ende der Leine — ein von der Reitkunst entlehnter Ausdruck, mit welchem ich in meinem Buche: „Eindrücke aus Russland" russische Eigenart zu kennzeichnen versucht habe. Er nimmt die an den

Mann gestellte Forderung der Reinheit vor der Ehe wieder auf, erweitert diese aber noch durch die neue Forderung der sogenannten Reinheit in der Ehe.

Zwar spricht Tolstoi in seiner neuen Erzählung nicht im eigenen Namen. Doch lässt sich theils aus einem im Eisenbahncoupé geführten Gespräche, in welchem die den Sieg davontragende Meinung der eigenen des Dichters sehr nahe zu kommen scheint, theils aus den weitläufigen Betrachtungen der Hauptperson über ihr Leben, die den grössten Theil des Buches einnehmen, Tolstoi's Einverständniss mit der zu Worte kommenden Lebensanschauung heraushören. Er dürfte wohl kaum eine Nichtübereinstimmung der eigenen mit der Grundauffassung Posdnysjew's behaupten wollen. Wenigstens hat er nichts gethan, um in dem Leser den Eindruck wachzurufen, als ob eine solche stattfände. Was sich hier einwenden liesse, wäre höchstens, dass er in seiner Schrift: „Worin besteht mein Glaube?", in welcher er allerdings dieselben Bahnen wie seine Hauptperson gewandelt ist, nicht so weit geht wie diese.

Tolstoi tritt mit Leidenschaft für die altchristliche Auffassung des jungfräulichen Standes als des eigentlich hohen und werthvollen ein. Er verurtheilt mit kräftigen Worten den Aberwitz der Gesellschaft, die so manches liebenswürdige junge Mädchen einem sittenlosen, verderbten Manne in die Arme treibt, nur damit es nicht die vermeintliche Schande, Jungfrau zu bleiben, erleiden müsse, was in Tolstoi's Augen eine Ehre ist. Ehe oder Nicht-Ehe, Trauung oder Nicht-Trauung gilt Tolstoi vollkommen gleich; auf die Form legt er keinen Werth. Doch an das erste Weib, dem ein Mann sich verbunden, den ersten Mann, dem eine Frau die Treue gelobt, ist er, ist sie für Lebenszeit, unauflöslich geknüpft. Sie sind durch ein Pflichtverhältniss aneinander gefesselt. Ob Freude in seinem Gefolge, kommt nicht in Betracht; darauf wird kein Gewicht gelegt. Die moderne Anschau-

ung, dass die Liebe die Ehe begründe und ihr Werth gebe, erscheint Tolstoi als ein Frivolität in der Art, wie sie den Menschen früherer Zeit, ja im Grunde noch Hegel mit seiner substantiellen Gesinnung als solche erschien. Tolstoi dürfte zu dem — nach der Meinung etwelcher Pessimisten richtigen — Resultate gelangt sein, dass die Verbindung, welche man früher Ehe nannte und zumeist noch so nennt, nur möglich ist, wo sich Alles auf Autorität und Gehorsam aufbaut, wo die Eltern, wenn der Zeitpunkt hiezu gekommen, der Tochter einen Mann, dem Sohne eine Gattin wählen, und die Frau vor dem Gatten zittert, den sie zu lieben verpflichtet ist. Dies nämlich ist ja die classische Form der Ehe; keine Wahl, keine Scheidung; Ein Herr, Ein Wille, im Falle von Widersetzlichkeit Prügel, viel häusliche Zucht. Will man dies nicht, so gelangt man allmälig, scheint er zu meinen und fürchten, dazu, die Liebe zur Alleinherrscherin, die Verbindung der Geschlechter zu einer Privatsache zu machen, wobei sich die Wirksamkeit der Gesellschaft darauf beschränkt, das Wohl der Kinder nach Kräften zu sichern.

Die conservativste, doch keineswegs befriedigende Deutung der „Kreutzer-Sonate" ist die, Tolstoi habe sagen wollen: Wie die Männer heutzutage sind, macht ihr Wandel in der Jugend sie für das eheliche Zusammenleben untauglich. Kein Zweifel, wie Björnson ist auch er sehr erbittert über das Schlechte und Unwürdige jenes Lebens, das die Männer, bevor sie in die Ehe treten, der Sage nach in der Regel führen. Tolstoi hat sogar in seiner „Beichte" selbst Bekenntnisse recht unheimlicher Natur abgelegt, die, wenn sie auch übertrieben, immer darthun, dass er aus eigener Erfahrung kennt, was er am schärfsten verurtheilt: „Es ist mir unmöglich, jener Jahre zu gedenken, ohne dass mich ein Gefühl von Entsetzen, Abscheu und Schmerz überfiele. Es giebt kein Laster, dem ich mich damals nicht hingegeben habe, kein Verbrechen, das zu begehen ich nicht fähig

gewesen wäre. Lüge, Diebstahl, Ausschweifungen aller Art, Gewaltthätigkeit, Mord — all dessen habe ich mich mehr oder minder schuldig gemacht . . . Draussen auf dem Gute, auf dem ich weilte, vergeudete ich in Saus und Braus, im Kartenspiel Alles, was meine Leibeigenen mir durch ihre Arbeit erwarben . . . zugleich peinigte und strafte ich sie bei jeder Gelegenheit, opferte sie meinen Ausschweifungen, betrog sie, verkaufte sie u. s. w. . . ." Man vergleiche hiemit die Schilderung Posdnyajew's in der „Kreutzer-Sonate", wie er sich „im Schlamm der Ausschweifungen gewälzt" habe. Die Pointe ist hier eben wie in Björnson's Darstellungen verwandter Art: die Männer, wenigstens alle Männer der besser gestellten Klassen, führen in ihrer Jugend ein geradezu schändliches Leben, lieblos, roh, in wüster Weibergemeinschaft.

Das Eine ist gewiss, dass derartige Schilderungen und Aussprüche im Grunde nur für diejenigen ein lebendigeres Interesse haben können, deren Entwicklung der jener Dichter entspricht. Der Eindruck einer nicht geringen Anzahl männlicher Leser wird ohne Zweifel der sein: wir fühlen uns nicht getroffen. So Mancher, den man nicht im Verdacht hat, ein Scheinheiliger zu sein, wird sich in seinem Innern sagen: „Ich bin dieses Geredes müde. Was ist es anders als Geschwätz für den gebildeten Pöbel." Wie trefflich solche Bücher auch geschrieben sein mögen, in diesem Punkte sind es Volksbücher, die es Einem nur aufs neue zum Bewusstsein bringen, dass alle wahre Kunst sich an die Höchstentwickelten der Zeit wendet.

Wir begegnen in dieser Beziehung in den verschiedenen Ländern verwandten litterarischen Erscheinungen. Da tritt der jüngere Dumas auf, der, seinen eigenen Angaben zufolge, in seiner Jugend keineswegs wie ein Heiliger gelebt, man dächte denn an den heiligen Augustinus in dessen erster Periode; er hat später ein geordnetes Leben geführt und predigt dann an der Schwelle

des Alters die strengste Geschlechtsmoral — sie höchstens hie und da aus alter Gewohnheit mit gewagten Redensarten und schlüpfrigen Anspielungen spickend. Es tritt Björnson auf, der, ohne eben die Pariser Jugenderfahrungen Dumas' zu haben, sich zu einem ebenso hart gesottenen Moralisten als dieser entwickelt, dabei aber das von einem echten Norweger hat, dass er mehr Aufrichtigkeit und Frische als eigentliche Feinheit besitzt. Er verkündet uns den geschlechtlichen Verfall der Männer. Er hat, wie es scheint, gar viel Rohheit um sich gesehen, und er will sich das Verdienst erwerben, zu ihrer Verminderung beizutragen. Ob sie durch eine rundreisende Moral-Agitation, wie er dieselbe seinerzeit in Szene setzte, vermindert wird, ist eine offene Frage. Sicher aber ist, dass er den ästhetischen Werth seiner pädagogischen Romane durch das Seelsorgerartige, das in ihnen herrscht, verringert hat.

Nunmehr kommt Tolstoi. Er hat die Civil- und Militär-Erfahrungen eines russischen „Junkers" hinter sich, und aus diesen heraus argumentirt er Männern gegenüber, die niemals „Junker" gewesen, niemals ein Junkerleben geführt und in ihrem Verhalten gegen das andere Geschlecht sich vielleicht niemals roh gezeigt. Auf solche Leser aber macht er wie die anderen Moralisten in ihrem Kampfe gegen die Moral der Gesellschaft nothwendig den Eindruck von Puritanern, welche Papisten angreifen. Der entwickelte Leser interessirt sich nicht für innere theologische Fehden. Mönchsgezänke! wie Hutten von Luther's erstem Angriffe auf den Papst schrieb.

Es giebt sicherlich noch in unseren Tagen Männer, die in entscheidenden Punkten wie Griechen aus der besten Zeit des alten Hellas empfinden; Männer, für welche der Dualismus des Thierischen und Menschlichen nicht existirt; Männer, welche sich nie im Pfuhl gewälzt, die kein böses Gewissen haben und keiner Bekehrung bedürfen. An diese treten nun jene Dichter

heran und behandeln sie gleich professionellen Säufern. „Um Gotteswillen", rufen sie den Lesern zu, „keinen Tropfen Wein über eure Lippen! Seht um euch her! Ihr lebt in einer Welt von Trunkenbolden und Deliristen. Seht, hier liegt Einer in der Gosse, besoffen bis zur Verthiertheit, dort Einer zitternd, mit tanzenden Muskelfiebern, todtkrank in einer Zelle von Matratzen. Um Gotteswillen, leert kein Glas Wein!"

Und unterdessen reifen Trauben unter der Sonne Strahlen. Hell und dunkel hängen sie da, und Dionysos, der Gott des Weines und der Tragödie, reicht, die Stirne mit grünem Laube umkränzt, dem Durstigen und Müden den Trank dar, den Trank, der des Menschen Trost ist. Diese Moralisten machen Bakchos selbst zu einem Deliriums-Candidaten. Und sie vergessen, dass ihre Worte sich nicht selten an Männer richten, die wie Griechen fühlen, den Weingott verehren, den Wein, mit Wasser gemischt, trinken, des leichten Rausches geniessen und Trunkenheit gleich der Pest scheuen.

Doch Tolstoi lässt sich an dem Björnson'schen Standpunkte nicht genügen. Er geht weit gründlicher zu Werke. Aus seinem Buche schlägt der Fanatismus eines mächtigen Gefühles flammengleich empor, und sein streng folgerichtiger Gedanke geht um so viel tiefer denn Björnson's Verkündigung, als das Urchristenthum tiefer ist denn die Seminarien-Weisheit der Entwicklungslehre.

Tolstoi empört das Thier im Menschen, das Menschthier. Es empört ihn der Umgang der Gatten in der Ehe. Der leidenschaftliche Verkehr Neuvermählter untergräbt seiner Anschauung nach alles innigere Wohlwollen, alle wahre Achtung zwischen Mann und Weib und trägt die Schuld an all dem Bösen, das später zwischen ihnen auftaucht: Er erzeugt Selbstverachtung wie Verachtung des andern Theiles. Er lässt in den Zwischenpausen der Perioden körperlicher Anziehung jenen tiefen Hass

entstehen, der Tolstoi's Auffassung nach unter Ehegatten bei jedem Zwist über den unbedeutendsten Gegenstand zum Ausbruch zu kommen pflegt. Er ist überdies die Ursache der halb wahnwitzigen Eifersucht, welche nach der Voraussetzung des Buches stets einen der Gatten oder auch beide verzehrt und deren häusliche Existenz zu einer ewigen Hölle macht.

Es ist interessant, in unseren Tagen solch altchristlicher Gefühlsweise zu begegnen. Keine Spur der gesunden, antiken und modernen Lebensauffassung, die im Zusammenleben zweier Liebenden, wie leidenschaftlich es auch sein mag, etwas Schönes und Reines erblickt. Keine Spur des Naturcultus, der im Alterthume das Sinnenleben adelte; keine Spur jener unendlichen Zärtlichkeit, die es beim modernen Menschen adelt und den rohen Genuss zu Freude oder Glück wandelt.

Den Ausgangspunkt bildet das Bibelwort, wer ein Weib ansiehet, ihrer zu begehren, der sündigt mit ihr in seinem Herzen. Und das Neue ist, dass in den Augen Tolstoi's dieses Wort auch in der Ehe gilt. Die Ehe wird dadurch gebrochen, dass die Gatten einander begehren. In dem idealen Verhältnisse ist das Weib für den Mann die Schwester, nichts Anderes. Die klare, vollständige Consequenz wäre die von den religiösen Sectirern, den Skopzen, in Russland gezogene: die Selbstverstümmelung. Tolstoi scheut diese offenbar. Dafür aber wünscht er, so viel sich entnehmen lässt, das sensuelle Element entweder ganz ertödtet oder doch auf ein Minimum herabgedrückt zu sehen. Nicht allein jedes Blossstellen der körperlichen Formen durch ausgeschnittene oder fest anschliessende Kleider, nicht bloss der Tanz ist ihm als Sinnenerhitzung ein Gräuel, er fürchtet die Kunst überhaupt, besonders die Musik, weniger als einen Apell an die Sinne denn als Gefühlserweckerin. So ist denn auch das Buch nach einem Musikwerke betitelt. Der Gedankengang ist der, dass

jede bedeutende Composition eine hinreissende Gewalt hat, ja, dass der Zuhörer förmlich besessen wird von der bewegten Stimmung, in der sich der Componist befand, als er sie schuf. Die Seelen des Zuhörers und des Tondichters fliessen ineinander. Und ebenso lässt die Musik auch die Zuhörer, zuweilen ihrer zwei und zwei mit einander, in dieser selben Stimmung verschmelzen, sich abtrennen von der Umgebung, sich vereinen. Sie kann insofern Kupplerdienste verrichten.

III.

Nach der langen Dauer der Erziehung Europas in christlich-spiritualistischem Sinne ist die Auffassung des Geschlechtsverhältnisses als eine Erniedrigung kein seltenes Vorkommniss. Man findet sie indessen in unseren Tagen bei Persönlichkeiten von durchaus heidnischem Typus nicht minder entwickelt, als bei Spiritualisten und Christen. Die moderne Entwicklung hat verfeinerte Menschen der verschiedensten Ueberzeugungen sich von dem griechischen Einheitsgefühle in seiner Freiheit und Gesundheit gleich weit entfernen lassen. Ich entsinne mich aus meiner frühen Jugendzeit einer philosophischen Unterredung mit einem jungen französischen Freunde, die sich um diesen selben Punkt, die geschlechtliche Vereinigung, drehte, die auch ihn empörte. Es erregte seinen Unwillen, dass der Weltenbaumeister keine feinere, edlere Form für die Vereinigung der Geschlechter gefunden. Noch liegt mir sein Ausruf in den Ohren: „Pourquoi cette insulte!“ Wozu diese Verhöhnung, dieser Schlag ins Angesicht?

Es ist dieser Gedanke, der in Maupassant's letzter Novellensammlung „L'inutile beauté“ sich an verschiedenen Stellen variirt findet. In „Un cas de divorce“ sagt der Held von seiner jungen Gattin, er wäre schliesslich dahin

gekommen, sie weder mit Hand oder Mund berühren zu können, ohne einen unüberwindlichen Ekel zu empfinden, nicht gerade vor ihr, nein, einen viel umfassenderen, viel mehr mit Verachtung gepaarten Ekel vor der Umarmung selbst, die „allen verfeinerten Wesen als etwas erscheint, dessen man sich schämen, das man geheimhalten müsse, wovon man nur flüsternd, mit Erröthen spricht".

Und als in der Novelle, nach welcher die Sammlung den Titel führt, die Rede auf eine sehr schöne, vornehme Dame kommt, deren Schönheit unter zahlreichen Geburten leiden könnte, und die Bemerkung fällt: Was lässt sich dagegen sagen, es ist der Lauf der Natur! lautet die Antwort, dass Alles, was auf Erden lauter, schön, elegant, ideal, nicht Gottes, sondern des Menschen Werk sei. „Wir sind es, die der Schöpfung, indem wir sie besingen, sie deuten, sie als Poeten bewundern, als Künstler idealisiren, als Männer der Wissenschaft erklären, einen Hauch von Schönheit und Anmuth leihen, einen Reiz, etwas Geheimnissvolles in sie legen. Denke an die Fortpflanzung! Kann man sich etwas Unedleres, Widerwärtigeres denken? ... Es ist, als hätte die Natur aus einer Art boshaften Cynismus' jeglichem Versuche des Mannes, sein Verhältniss zum Weibe zu verschönen, zu veredeln, für immer unübersteigliche Hindernisse in den Weg legen wollen. Der Mensch hat gleichwohl die Liebe erfunden, was als Antwort an eine hinterlistige, hohnneckende Gottheit nicht gar so übel ist."

Hier bei Maupassant ist also in Beziehung auf dieses Verhältniss die Natur als Feind aufgefasst. Bei Tolstoi ist sie das nächste Ziel, doch ein Ziel, über das er immer wieder hinausstrebt, ein hinter uns liegendes Ideal, zu dem man zurückkehren soll, nur dass er eben noch ein höheres als dieses kennt, nämlich die Verleugnung derselben. Bei ihm ist der Kampf gegen das sexuelle Leben eine

blosse Anwendung seines allgemeinen Gesichtspunkts, demzufolge die Cultur vom Uebel ist: Geld, Prachtgebäude, Verfeinerung, Ueberfluss, jedes andere als das Bauern- und Handwerkerleben ist vom Uebel. Vorlängst schon hatte er die Wissenschaft verworfen und verurtheilt. Nun kam die Reihe an die Kunst.

Er hatte im Gelde nie verdichtete Arbeit, immer nur verdichtete Gewalt sehen wollen. Nun sieht er im geschlechtlichen Verkehr nur einen thierischen, erniedrigenden Zustand. Er hat nachgegrübelt über das Tragische und Komische, dass der Mensch ein vervollkommtes Thier ist und daher nur theilweise seinen Ursprung in Vergessenheit zu bringen, dessen Spuren nie gänzlich auszulöschen vermag. Und die Cultur wird ihm diejenige Macht, die all das Thierische in uns die Oberhand gewinnen lässt. Man fühlt aus seinem mit den Jahren sich mehr und mehr entwickelnden Abscheu gegen das rein Natürliche, das allzu Menschliche, sowohl russische Religiosität heraus als jenen Greisenblick angesichts dieser Mysterien, der sich auch im skandinavischen Norden bemerkbar gemacht hat. Der Abscheu vor der Frivolität, vor dem potenzirten Triebleben, vor der Leidenschaft und dem Laster hat bei ihm schliesslich die Form des Abscheues vor dem Thiere im Menschen angenommen.

Wendet man sich nun von dem Buche zu dessen Verfasser, von diesem zu dem grossen Publikum, das sich in Bewunderung für ihn verliert, so dürften sich folgende Bemerkungen aufdrängen. Es ist merkwürdig, wie sehr die Menschheit sich noch heutigentags von Moralisten imponiren lässt. Es liegt den Meisten von uns die biblische Erziehung noch so im Blute, dass wir unwillkürlich meinen: hier, wo Sittlichkeit gepredigt wird, trägt sich etwas Hochernstes und Feierliches zu. Hatten da die Russen einen feinen, liebenswürdigen, gutmüthigen Schriftsteller wie Turgenjew, einen Weltmann, der

anspruchslos ein dichterisches Meisterwerk nach dem andern schrieb. Er bildete sich nicht ein, das Menschengeschlecht dadurch umzumodeln. Er war ein schlichter Künstler mit einzelnen Schwächen, mit grossen Tugenden; ein Gentleman. Nach ihm nun kommt ein Poet wie Tolstoi. In seiner Jugend ein ziemlich ausschweifender Gutsbesitzer und Officier, wird er im reiferen Alter ein grosser moralisirender Dichter, mit den Jahren ein immer leidenschaftlicherer Moralist, zuletzt ein Johannes der Täufer. Er hat in der Ehe 18 Kinder in die Welt gesetzt; er endigt damit, die legitime Kindererzeugung zu verdammen. Er bildet sich seine eigene Religion, er predigt, ist ein Rufer und Züchtiger; er geht im härenen Hemde oder richtiger in einem Muschik-Kittel einher — und ist er mit diesem angethan, so lässt er sich photographiren. Er lässt sich den Bart wachsen und scheitelt das Haar in der Mitte über der Stirne gleich einem russischen Bauern, er lebt auf seinem Landgute, in Betrachtungen und körperliche Arbeiten vertieft. Bald ähnelt er einem Bauernpropheten, und da die mit Ernst gepflogene alltägliche Wirksamkeit den Zügen endlich sein Gepräge aufgedrückt, gestattet er einem zugereisten Photographen, ihren Ausdruck auf der präparirten Platte festzuhalten. Er geht hinter dem Pfluge einher, den weissen Gaul vor das altväterische hölzerne Geräthe gespannt; er träumt sich in den Naturzustand zurück, fernab von aller Cultur, von seinem in nächster Nähe gelegenen Herrensitz, und lässt Riepin kommen, um sich so, in den Naturzustand zurückversetzt, von ihm malen zu lassen.

Der Unterschied zwischen ihm und dem ursprünglichen „Johannes der Täufer" ist somit deutlich genug. Bekanntlich hatte dieser keinen Herrensitz, wodurch es ihm um ein Weniges leichter geworden sein muss, sich von der Civilisation gänzlich losgetrennt zu fühlen. Und ferner liess er sich, als er das härene Hemd angethan, nicht darin photographiren.

Auf seinem Höhepunkte angelangt, greift denn nun Tolstoi die Menschen der heutigen Zeit auf Grund von Verhältnissen an, kraft welcher der Mensch ein zum Menschthume entwickeltes Thier ist. Stände es in seiner Macht, er würde das Thier im Menschen gerne gänzlich ausrotten.

Es ist etwas Sonderbares um diese Bezeichnung Thier. Das ist ja ein uralter christlicher Ausdruck. Man wird nicht leicht der lebendigen Schilderung des Thieres im dreizehnten Capitel der Offenbarung Johannis vergessen: „Und ich trat an den Sand des Meeres, und sahe ein Thier aus dem Meer steigen, das hatte sieben Häupter und zehn Hörner, und auf seinen Hörnern zehn Kronen, und auf seinen Häuptern Namen der Lästerung. Und das Thier, das ich sahe, war gleich einem Pardel, und seine Füsse als Bärenfüsse, und sein Mund eines Löwen Mund. Und der Drache gab ihm seine Kraft ... und sie beteten das Thier an und sprachen: Wer ist dem Thiere gleich? Und wer kann mit ihm kriegen?“

Bekanntlich war den damaligen Christen das Thier zunächst die römische Weltmacht. Wir wissen dies mit aller Genauigkeit. Das Sinnbild ist uns völlig durchsichtig bis zur mystischen Zahl 666 im Vers 18, die Nero's Namen bildet, Nero Kaesar, mit hebräischen Buchstaben geschrieben und nach dem Zahlwerthe derselben zusammengelegt. Tiefer aufgefasst war jedoch den ersten Christen das Thier selbstverständlich das Heidenthum überhaupt als Wesen und Macht, all das Ungetaufte, insoferne Thierische im Menschen, das überwunden werden sollte. Mit anderen Worten, um den modernen Kunstausdruck zu gebrauchen: das Thier war kein wirkliches Thier, es war das Menschenthier.

So fasste es auch Alexander Dumas auf, als er 1870 mit geistreicher Anwendung der alten Bibelstelle von seinen Versuchen, den Menschen in dem grossen Schmelztiegel Paris zu analysiren, erzählte. Er behauptete, der

Mensch, selbst der Pariser, enthalte stets einen, wenn auch noch so winzigen Bruchtheil von Seele, ungefähr wie die sechzigste homöopathische Verdünnung noch immer ein Atom der ursprünglichen Flüssigkeit enthält. Und er berichtete, wie er aus den Dämpfen des Tiegels männliche und weibliche Dummköpfe sich habe formen und bilden sehen, als er plötzlich ein Brodeln vernahm, und empor aus dem Kessel stieg, nicht aus dessen Schaum oder Dampf, sondern aus den darin enthaltenen Stoffen selbst gebildet: ein ungeheures Thier mit sieben Köpfen und zehn Hörnern, und auf diesen Hörnern trug es zehn Kronen und auf den Köpfen Haar, das Metallglanz und die Farbe des Alkohols hatte. Das Thier war gleich einem Pardel, und seine Füsse als Bärenfüsse und sein Mund eines Löwen Mund. Und der Drache gab ihm seine Kraft. Und das Thier war bekleidet mit Purpur und Scharlach und geschmückt mit Golde und Edelgestein und Perlen, und in den weissen Händen hielt es, wie man eine Schale mit Milch trägt, einen goldenen Becher, voll all des Gräuels und der Unsauberkeit Babel's, Sodoma's und Lesbos'. Von seinem Leibe ging aus ein berauschender Qualm, durch dessen Gewölk es wie der schönsten von Gottes Engeln Einer strahlte, und darin Tausende von Menschlein sich bewegten, die vor Wollust sich wanden, vor Schmerz heulten und mit einem leichten Puff oder Knall verschwanden, das heisst sie barsten, und nichts blieb zurück als ein Tropfen einer Flüssigkeit, eine Thräne oder ein Blutstropfen. Aber das Thier wurde nicht satt. Es zertrat sie mit seinen Füssen, zerriss sie mit seinen Nägeln, zermalmte sie mit seinen Zähnen, erdrückte sie an seiner Brust. Und die es so erdrückte, wurden am meisten beneidet. Seine sieben Köpfe bildeten einen Kranz, der in den Himmel reichte, sein siebenfacher Mund lächelte stets, seine Lippen waren brennend roth und über seinen zehn Kronen flammte im Lichtglanz das Eine Wort: Prostitution.

Dieses Thier, sagte er, war die neueste Verkörperung des Weibes. Das Thier ist sonach hier das brüllend nach dem Manne begehrende, ihm entgegenlächelnde, weibliche Geschlecht, das nach tausendjähriger Knechtung und Ohnmacht, bewaffnet mit seiner Schönheit und seinen Schönheitsmitteln, sich am Manne rächt und diesem eine Liebe schenkt, die ihn zu Grunde richtet und verdirbt. Es ist dieses das Thier, das er auf die Bretter der Bühne brachte, als er das grosse, grobe Symbol, Césarine, in „La femme de Claude" aufrichtete.

In Dumas' Augen ist es demnach, so ziemlich wie in Tolstoi's, die Cultur, genauer die Uebercultur, die den Menschen im biblischen Sinne thierisch, d. h. lasterhaft macht, denn das wirkliche Thier ist ja nicht lasterhaft, und auch die Menschen waren es, der Voraussetzung nach, nicht, so lange sie nicht moderne, sondern der unbedingten Zucht der Autoritäten unterworfene, Menschen waren.

IV.

Zur selben Zeit, als Tolstoi in Russland die Kreutzer-Sonate ausarbeitete, schrieb Zola in Frankreich seinen Roman „Das Menschthier".

Hier ist das Verhältniss von einer ganz verschiedenen Seite gesehen. Für Zola ist „das Thier" nicht etwas, das die Civilisation in uns entwickelt, sondern ein als schlummernder Rest aus der Urzeit in uns Zurückgebliebenes, das unter gewissen Umständen zu unserem Schrecken erwachen kann. Zola's Standpunkt ist nicht der moralische, sondern der naturhistorische. Er legt das Verhältniss nur so dar, wie es sich ihm vor Augen stellt, ohne Anklage, doch mit grossartigem Ernste. Im Grunde war es stets das Menschthier, was Zola beschäftigte. Gewisse jüngere Schriftsteller, wie Bourget und Rod,

interessiren sich nur für das menschliche Wesen in dessen letzter und höchster Entfaltung unter einer verfeinerten Civilisation; Zola greift immer auf die ursprünglichen Instincte und sinnlichen Regungen, aus denen der Urmensch besteht, zurück. Man erinnere sich zum Beispiel seiner Schilderung der Liebe des Bauern zu dem Boden, zum Besitz und Gewinn in „La terre", oder jener des Selbsterhaltungstriebes in dessen naivster Form in „Le ventre de Paris". Hier nun hat er auf einen ursprünglichen Hang der unheimlichsten Art, auf den Zerstörungstrieb, den grausamen Instinct, der zu Mord und Vertilgung führt, zurückgegriffen und ihn in seinem Zusammenhange mit dem erotischen Triebe aufgefasst.

Während Tolstoi in seiner Novelle principiell den erotischen Trieb in dessen Ueberentwicklung studirt und zeigt, wie aus ihm die Mordmanie hervorkeimt, indem der Zerstörungstrieb als ein blosser Ausschlag der Eifersucht entsteht, vertieft Zola sich principiell in den Mordinstinct und schildert eine ganze Reihe Morde und Mordversuche, weist jedoch secundär in ihnen allen den Zusammenhang mit einer kurzstämmigen, aber lebenskräftigen Erotik nach. Wir sehen alle Menschen, die er vorführt, von dieser ursprünglichen Mordgier beherrscht. Ein Ehemann, der erfährt, dass ein alter Wüstling sich seiner Gattin, als sie ein junges Mädchen war, bemächtigt habe, rächt sich nach einem Anfalle rückblickender Eifersucht durch einen Mord, den er im Eisenbahnwaggon an ihm verübt, seine Frau zwingend, dabei behülflich zu sein. Die Blutthat lastet schwer auf den beiden Gatten und entfremdet sie einander bald gänzlich. Das junge Weib nimmt einen Liebhaber und fordert, dass er ihren Mann tödte. Er willigt mit vollem Bewusstsein ein, doch im selben Augenblicke, wo er seines Opfers harrt, um die That zu vollbringen, ermordet er, von einem unwiderstehlichen Drange getrieben, wider Willen die Geliebte.

Dieser junge Mann, der unfreiwillige Mörder, ist die Hauptperson des Buches. Zola wollte, wie er ausdrücklich erklärt hat, im Gegensatze zu den Russen — Dostojewski, Tolstoi — zeigen, dass man nicht vorsätzlich und mit klarem Bewusstsein, sondern aus blindem Antrieb morde. Er wollte eine Art Gegenstück zu Raskolnikow liefern und trifft nun merkwürdig mit Tolstoi zusammen. Jacques Lantier leidet an einem krankhaften Triebe, einer geheimnissvollen, unwiderstehlichen Sucht, jedes Weib zu tödten, das er entblösst sieht. Es ist das ein in der Natur vorkommender, den Aerzten wohlbekannter, auch in gelehrten Handbüchern beschriebener Hang. Zola fügt jedoch als persönliche Besonderheit, als unwahrscheinliche Erklärung aus Eigenem Folgendes hinzu: Was solcherart über Lantier kommt, ist nicht etwa eine plötzliche Krise blinder Raserei. Es ist eine immer wiederkehrende Gier, uralte Kränkungen zu ahnden, an welche alle deutliche Erinnerung aus seinem Gedächtnisse entschwunden ist. Es kam, heisst es, so weit, weit her, von all dem Bösen her, das Weiber je seinen Vorfahren zugefügt, von all dem Groll, der sich von Mann zu Mann aufgehäuft, von der ersten Untreue eines Weibes zur Zeit, da die Menschen noch Höhlenbewohner waren. Die Anfälle werden also durchaus als Atavismus betrachtet. Sie stammen aus vorhistorischer Zeit, während bei Tolstoi der Anfall Posdnyjew's gerade umgekehrt von der Uebercultur der modernen Zeiten hergeleitet wird. Wenn Lantier seine Krisen hat, fühlt er das unabweisliche Bedürfniss, sich im Kampfe ein Weib zu erobern um es allein für sich zu haben. Es erscheint dies in Zola's Phantasie als der entartete Hang, sie als eine Beute über den Rücken zu werfen, eine Beute, die er der Gemeinschaft mit Anderen für immer entrissen.

Bei Zola also schlecht verdauter Darwinismus, wie bei Tolstoi vernunftwidriges, wiedergeborenes Altchristenthum.

Um Lantier nun gruppiren sich andere Persönlichkeiten mit den gleichen Anlagen für das Mordhandwerk: ein junges Mädchen, eine Bahnwärterin, die aus Eifersucht einen ganzen Zug in Trümmer gehen lässt, weil sie in Lantier verliebt ist und sich an ihm und seiner Geliebten, die sich beide in dem Zuge befinden, rächen will; ein alter Mann, ein moralisches Ungeheuer, der langsam sein Weib vergiftet, um sich ihrer Ersparnisse zu bemächtigen, und endlich ein Heizer, der aus Eifersucht schliesslich Jacques ermordet. So ist denn das Ganze eine grosse Dichtung über vorhistorische Mordlust in ihrer Verbindung mit dem erotischen Triebe; insofern eine Art vorhistorischer Epopöe.

Es ist lehrreich, sie mit einer ernstgemeinten vorhistorischen Epopöe aus unseren Tagen zu vergleichen, z. B. mit Heinrich Hart's „Tul und Nahila", dem ersten Bande eines Werkes „Lied der Menschheit", das nach dem naiven Project aus nicht weniger als 24 Gesängen bestehen soll. Hart's Dichtung spielt auf Ceylon, im grauen Alterthum, Jahrtausende vor aller Civilisation. Die Hauptpersonen sind ein Paar, das unter Wesen der Uebergangszeit von den Vorfahren der Menschen zu den Menschen selber lebt. Noch treiben affenartige Zwerge und Riesen neben den Menschen ihr unheimliches Spiel. Nur wenige Begriffe haben sich entwickelt: das Feuer ist Schlange, die Feuerschlange; auf welche Weise man sich zum Herrn über sie macht, ist noch unbekannt. Man gebraucht Ausdrücke wie: „Die Feuerschlange hat am Fleisch genagt." Wenige Geräthschaften: Keule, steinernes Beil, Steinspitzen für die Speere, Angelhaken aus Knochen, Bastschlingen zum Fang. Unter den Menschen herrscht Abhängigkeit von der Natur und Heerdengefühl. — Wir verfolgen die Lebensgeschichte des Menschenpaares. Nahila liebt Tul mit treuer, für's Leben verbindender Liebe, denn um ihretwillen, weil er sie der Gemeinschaft nicht preisgeben wollte, ist er von seinem Stamme

ausgestossen worden. Das Schamgefühl, die Schamhaftigkeit entwickelt sich bei ihr aus einem originellen, nicht unwahrscheinlichen Motive: weil ihr eigenes Geschlecht ihr hässlich erscheint, darum flicht sie sich eine Schürze aus Blättern. Wir sehen, wie die Geburt des Kindes unter gewissen Verhältnissen die Zucht von Hausthieren nothwendig macht. Eine Ziege wird eingefangen, die mit ihrer Milch das Kind ernährt.

So grosse Schwierigkeiten der Stoff auch darbietet, die Dichtung ist nicht geistlos. Die Menschen haben hier wirklich den Charakter des Ursprünglichen, Wilden. Und doch ist Alles bei Zola in seiner Art wilder und grösser, wiewohl es sich in unseren Tagen (1870) zuträgt und die Dichtung als ein Roman auftritt, der von Eisenbahnbetrieb, von Eisenbahnunglück handelt, gleichwie von Verbrechen, die mit Eisenbahnschienen und in Eisenbahnwagen begangen werden. Jules Lemaître hat auf eine Schwäche des Buches hingewiesen, dass nämlich die Umgebungen mit dem Kerne in keiner organischen Verbindung stehen. Während in „L'Assommoir" zwischen der Branntweinkneipe und der Arbeiter-Bevölkerung oder in „Germinal" zwischen der Grube und den Minenarbeitern ein nothwendiger Zusammenhang herrscht, findet hier zwischen Mordgier und Eisenbahnbetrieb ein solcher keineswegs statt. Insofern steht dieses Buch hinter verschiedenen anderen vorhergegangenen Werken zurück; es ist zufälliger in seiner Composition. Doch ist es gross durch den Blick des Dichters für die einfachen, schrecklichen Grundtriebe der Menschheit, gross auch durch seine reiche Symbolik.

Ausser dem Menschthier ist, gleichwie in anderen Romanen Zola's, auch in diesem ein unpersönliches Wesen, welches in hohem Grade das Interesse des Autors gefangen nimmt. In früheren Romanen waren es der Kirchhof, die Hallen, die Branntweinschänken, das Verkaufsmagazin, der Ackerboden, die Kirche.

Anderwärts ist der Nachweis versucht worden, dass Zola, während er das Menschliche überall auf das Animalische zurückführt, unpersönliche Gebilde mit all der über das Animalische hinausgehenden Kraft, deren er die Individuen beraubt, ja mit Selbständigkeit und Willen ausstattet. Ein solches unpersönliches Geschöpf ist im Eisenbahn-Romane die Locomotive. Sie hat einen Namen; sie heisst Lison, führt ein Eigenleben und weckt Gefühle wie ein Weib. Der Locomotivführer liebt seine Maschine, liebt sie, wie der Reiter sein Pferd. Es findet eine Art Ehe zwischen ihm und ihr statt.

Es kommt eine grossartige Schilderung des Kampfes der Locomotive vor um sich während eines Unwetters durch den aufgehäuften Schnee Bahn zu brechen; und als späterhin der Zug auf einen mit schweren Steinen beladenen Karren stösst und die Locomotive in Trümmer geht, stirbt sie ganz wie ein lebendiges Wesen. Es liegt darin eine Kunst, die zur Manier geworden. Die Locomotive, dieses Ungeheuer mit glühenden Augen und Eisenlenden, beschämt sozusagen den Menschen durch ihre Gelehrigkeit, ihre Disciplin, ihre ganze Brauchbarkeit, gleichwie durch die ungetheilte Liebe, welche sie ihrem Führer einflösst.

Und am Schlusse des Buches fehlt es nicht an einer anderen noch grösseren Symbolik. Nachdem der Heizer Jacques ermordet und ihn von seiner Locomotive herabgestossen hat und diese ohne Führer, ohne lenkenden Geist wie ein rasendes Wesen von Station zu Station dahinsaust, im Juli-Monate jenes denkwürdigen Jahres 1870 einberufene französische Soldaten an die Grenze führend, schliesst die Beschreibung mit den Worten: „Sie wollte vorwärts, unaufhaltsam vorwärts, hinaus in die schwarze Nacht. Niemand wusste wohin. Was lag daran, wie viele Opfer die Maschine auf ihrem Wege zermalmte. Eilte sie nicht trotzdem der Zukunft entgegen, unbekümmert, ob sie Blut vergiesse? Ohne Führer mitten im nächtigen

Dunkel, einem taub und blind hinstürmenden Thiere gleich, rollte sie in haltloser Schnelle dahin, all dies Kanonenfutter hinter sich her schleppend: die bereits tief ermatteten Soldaten, die in ihrer Trunkenheit johlten." Diese von Niemandem gelenkte Locomotive ist, man fühlt es, das Sinnbild jenes Frankreich, das ohne einen Willen an seiner Spitze in den Krieg zieht. Der vom Vernichtungstriebe, vom Mordinstincte handelnde Roman gipfelt in diesem Hinschleppen von Tausenden und Abertausenden zum ungeheuren Massenmord. Das endlose Blutvergiessen des grossen Krieges ist in Einem Triumph und Niederlage des Menschthieres.

V.

Das ist das Anerkennenswerthe bei diesen grossen fremden Dichtern und Schriftstellern, dass sie vor unseren Augen das menschliche Wesen gleich einem Fächer auseinanderschlagen. Es giebt nichts, das aus Furcht vor einem Publikum oder vor einer Journalistik hinweggeheuchelt, hinweggelogen werden soll. Es erschliesst sich uns vom Lasterhaften und Niedrigen, vom Verbrechen aus ein weites Feld seelischen Lebens, ein Ausblick über das Thierisch-Menschliche, das blos Natürliche, das allzu Menschliche bis hin zum rein Menschlichen und dessen Menschenadel. Und Alles, was hier mitgetheilt wird, ist in der bewundernswerth freien Sprache der grossen Litteraturen, ohne Ziererei, ohne Sentimentalität gegeben.

Alle bedürfen sie, um eine Vorstellung von dem Reichthume und dem Elende des Lebens zu geben, der Idee einer Spaltung unseres Wesens in zwei Welten, die unbewusste und die bewusste, welche in dem poetischen Sprachgebrauche der jüngsten Zeit mit den Welten des Thieres und des Menschen in uns identificirt wurden, den Gebieten der Nothwendigkeit und Freiheit, wie man in alten Tagen sagte.

Die moderne Wissenschaft glaubt nicht mehr an eine Willensfreiheit gleich jener, an die man sich in früherer Zeit klammerte. Einzelne Dichter erblicken eben hierin eine Gefahr. So Bourget, den der Eindruck zu schrecken scheint, welchen der philosophische Determinismus mitunter auf eine Jugend gemacht hat, in deren Augen er einen Freibrief zu rücksichtslosem Egoismus giebt. Bourget fürchtet, eben die Wissenschaft, eben die Civilisation würden in den kommenden Geschlechtern das Thier entfesseln, und in seinen letzten Büchern („Mensonges", „Le disciple") hat er denn, nicht ohne eine gewisse frömmlerische Schlaffheit, auf den katholischen Abbé, auf die Religion, das Gebet als die einzige Macht hingewiesen, die das Thier niederzuhalten und den modernen Gemüthern Einheit wiederzugeben vermöge. Dumas, der ein hinlänglich echter Franzose ist, um keinen Zweifel an der Willensfreiheit in sich aufkommen zu lassen, sieht das Thier im Moraste der Uebercivilisation sich entwickeln und lässt seinen Mahnruf dagegen ertönen.

Der Moralist Tolstoi und das Weltkind Maupassant betrachten mit dem gleichen Unwillen das Grundverhältniss zwischen den beiden Geschlechtern, welches ihnen als eine Kränkung der Menschenwürde erscheint, dem Pariser Schriftsteller als erniedrigend dünkt, als ein Stück unüberwundener und unüberwindlicher Urnatur, dem russischen hingegen als ein Product der überreizenden Unnatur der Civilisation. Zola endlich ist der durch und durch überzeugte Determinist, bei dem die Menschenpflanze, das Menschenthier, der Menschengedanke, der Menschenwille unabänderlichen Gesetzen gehorchen, und der als Entgelt eine Art phantastischer Genugthuung darin findet, leblose Gegenstände mit selbständigem Leben und unabhängigem Willen auszustatten. Menschlich, wahrhaft menschlich ist nur die Maschine, scheint Zola in seinem „La bête humaine" zu sagen. Menschlich, wahrhaft menschlich ist nur die Civilisation, scheint Maupassant

in „La beauté inutile“ zu sagen, wo er über Alles, was in uns Natur ist, als thierisch den Stab bricht. Menschlich, adelig menschlich, in der Sprache der alten Tage göttlich, ist nur die Sammlung der Seele im frommen Gefühl und im Gebet, sagt Bourget in den Büchern seiner reiferen Jahre. Menschlich ist nicht die Cultur, nicht die Civilisation, sagt Tolstoi in seinen letzten Werken, sondern allein jene Lebensweise, die dem Bösen gegenüber keine Nothwehr kennt, niemals Unrecht abwehrt, sich um Geld und Gut nicht kümmert und Mann und Weib dahin bringt, stets nur die Schwester, den Bruder in einander zu sehen.

Das ist also die Sprache, die von den Weisen unserer Tage, von den Männern, welche sich an den grössten und vornehmsten Leserkreis der Erde wenden, geführt wird.

Könnte ein alter Hellene der classischen Zeit Griechenlands aus seiner Asche auferstehen und diese Aussprüche hören, so würde er gewiss vor Staunen ob solcher Reden die Hände zusammenschlagen.

11. KRISTIAN ELSTER.

(1882)

Im Jahre 1869 kam mir zufälligerweise eine Nummer des norwegischen „Aftenbladet“ vor Augen, in welcher sich eine dramaturgische Kritik befand, die mit Kraft und einer gewissen Schärfe die Satire in dem Schauspiele Henrik Ibsen's „Der Bund der Jugend“ abwies, insofern dieselbe als gegen den Charakter und das Streben der norwegischen Fortschrittspartei gerichtet aufgefasst wurde. Dieser Artikel, der mit den Buchstaben K. E. unterzeichnet war, fesselte mich durch seine jugendliche Begeisterung, seine männliche Sprache, sein Persönlichkeitsgepräge so stark, dass ich durch Vermittelung des Blattes an den anonymen Kritiker ein Schreiben richtete, in welchem ich, ohne mehr als diesen einzigen Aufsatz von ihm zu kennen, seinem Talente meine Huldigung darbrachte und ihn bat, mir seinen Namen sowie seine sonstigen litterarischen Arbeiten zu nennen. Kristian Elster antwortete mir, dass er bisher nur ein paar Zeitungsartikel veröffentlicht habe, und sprach sich über die Schwierigkeiten aus, die seinem Vorwärtskommen in einem Lande begegneten, wo er wegen seiner Ueberzeugungen mit allen Autoritäten gespannt lebte und wo noch Ideen, über welche Europa längst hinausgekommen sei, die

Herrschaft besässen. „Die Kritik hierzulande", schrieb er, „ist eine Gespenster-Kritik, die wie so viel anderes Todtes an unserer Universität herumspukt, die z. B. die Ehre hat, heutzutage der Hauptsitz oder, richtiger, der Alleinsitz des Hegelianismus zu sein". Es war derselbe Gedanke, der in „Gefährliche Leute" in den Worten ausgedrückt ist: „Unser Schicksal ist unabwendbar; unser Land ist einer von den stillen Plätzen, wo die Ideen, die sich ausgelebt haben, eines friedlichen Todes sterben."

Jener Artikel war das erste Glaubensbekenntniss einer unruhig suchenden, aber charakterfesten Seele; er war zwar bis zu einem gewissen Grade gegen Henrik Ibsen gerichtet, jedoch einem Geiste entsprungen, der sich diesem Dichter gegenüber tief verpflichtet fühlte. In der frühen Jugend Elster's hatte die „Nordische Heerfahrt", die in seinem achtzehnten Jahre erschien, ihn völlig bezaubert. Er und seine jungen Kameraden sahen in diesem von Ibsen's späteren Werken so völlig überstrahlten Drama die wahre Auferstehung des alten Nordens, für dessen Kraft sie schwärmten; sie fanden darin jenes ursprünglich Norwegische, welches eine neue Poesie und eine volksthümliche Politik in Verbindung mit dem sprachlichen Streben der Jugend, dem sogenannten „Maalstraev" (ein Versuch, aus den verschiedenen Bauerndialekten einen gemeinsamen, den Bauern verständlichen zu bilden) auf's neue zu Ehren und Anerkennung bringen sollte. Ein kleines, ungedrucktes Schauspiel, das Elster in seinem neunzehnten Jahre verfasste, war eine Nachahmung der nordischen Dramen Ibsen's; seine kleine Erzählung „Ein Kreuzgang" zeigt, dass er gleichzeitig Björnson zu studiren anfing und in dem Stile schrieb, den Björnson's Bauern-Novellen eingeführt hatten.

Alexander L. Kielland hat in der kurzen biographischen Skizze, die er der von ihm besorgten Ausgabe der kleineren Erzählungen Elster's vorausgeschickt hat, die äusseren Umrisse von dem Leben des zu früh

verstorbenen Autors mitgetheilt. Man erhält den Faden der Begebenheiten in einer kurzen, ernsten Existenz, die nie von dem vollen Sonnenlicht erhellt, nur ab und zu von dem Reflexlichte schöner „Sonnenwolken" belebt wurde.[1] Eine Seelengeschichte zu liefern, lag nicht in der Absicht Kielland's, der Elster nicht gekannt hat; ich bin leider nicht im Stande, diese Lücke auszufüllen: es ist schwierig, beinahe unmöglich, aus einigen Büchern, aus halbwegs ähnlichen Porträts und wenigen Briefen von einem Autor oder über ihn — dem einzigen Material, das ich über Elster sammeln konnte — sich ein richtiges Bild von einer Persönlichkeit zu formen, die man nie gesprochen, ja nie gesehen hat. Ich muss mich daher auf einige Andeutungen über Elster als Menschen beschränken.

Kristian Elster war ein ganz unweltlicher und zugleich ein praktisch angelegter Mensch, unweltlich in dem Sinne, dass er ein Enthusiast und nie auf seinen Vortheil bedacht war, praktisch insofern er keine Anlagen zu schulmässigen Grübeleien, keine Gabe für zusammenhängende theoretische Studien, hingegen lebendigen Sinn für die Natur und für *die* Politik besass, welche Volkserziehung und Fürsorge für das Volk ist. Ich glaube desshalb auch, dass ein praktisches Amt wie das seine — er war Förster im Drontheim'schen — mit der steten Beschäftigung im Freien, die es veranlasste, sich für seine Anlagen gut eignete.

Elster war eine sehr spröde und scheue Natur, verschlossen und schroff gegen Fremde, auch in diesem Sinne durchaus kein Weltmann. Viel von diesem Wesen war wohl Folge seiner Kränklichkeit, denn seine Constitution war nicht stark. In dem Briefe, den er mir mit seinem Roman „Tora Trondal" schickte, sagte er: „Meine

[1] „Sonnenwolken" ist der Titel einer der schönsten Novellen Elster's.

Erzählung war im Wesentlichen bereits vor acht Jahren fertig. Krankheit hat mich verhindert, sie zu Ende zu bringen.“ Durch einen Brief, den ich von seinem besten Freunde, Herrn Pastor Just Ebbesen in Drontheim, erhielt, bekommt man den Eindruck sowohl von der steten Gebrechlichkeit seiner Gesundheit wie auch von seinem eigenthümlich verschlossenen Wesen: „Er war im täglichen Umgang der liebenswürdigste Mensch, den Sie sich denken können. Trotz gichtischer Kopfschmerzen, trotz ökonomisch kleiner Verhältnisse war seine gute Laune unverwüstlich, und so schweigsam er unter Fremden war, so lebhaft war er zu Hause. Er meinte immer, dass er an der Gicht sterben werde, von der er Jahre hindurch geplagt ward; aber es kam anders. Eine heftige Lungenentzündung machte in neun Tagen seinem Leben ein Ende. Er war fest überzeugt, dass er wieder aufkommen werde; er wollte so gern leben. Die letzte Nacht verbrachte ich bei ihm; da sah er ein, dass es schlimm mit ihm stehe, und er sprach ganz ruhig mit mir über die Anstalten, die ich treffen möge, wenn er gestorben sei; aber selbst jetzt noch bekam ich den Eindruck, dass er im Grunde nicht glaubte, sterben zu müssen.

Man glaubt so etwas ungern, wenn man, wie er, nur vierzig Jahre alt ist und den Kopf voll Pläne hat; ihm musste das Fortgehen doppelt schwer sein, denn er vergötterte seine Gattin und hinterliess kleine Kinder.

Wie scheu er war, bewies er in seinem Verhalten mir gegenüber. Er legte grossen Werth auf mein Urtheil über litterarische Dinge, einen so grossen, dass es mich nun schmerzt, nicht schon zu seinen Lebzeiten in der Lage gewesen zu sein, seine Production ausführlicher zu besprechen. Wir waren überdies durch ein ganz besonderes Band mit einander verbunden. Die Gährung der Gemüther, welche meine ersten Vorlesungen veranlassten und die er während eines Besuches in Kopenhagen miterlebte, beschäftigte ihn sehr, und es war, wie

ich aus bester Quelle weiss, unter dem Eindruck der Agitation gegen dieselben, dass er seinen Roman „Gefährliche Leute" verfasste, dessen wesentliche Partien er im Jahre 1872 in Kopenhagen schrieb. Nichtsdestoweniger war er, der doch bereits im brieflichen Verkehr mit mir gestanden hatte, zu schüchtern, um mir einen Besuch zu machen oder mich seinen Aufenthalt in Kopenhagen wissen zu lassen.

Erst „Tora Trondal" brachte uns nach zehnjähriger Pause auf's neue in Berührung mit einander. In dem Briefe, der das Buch begleitete, dankte er mir aufs neue mit allzu grosser Bescheidenheit für mein Lob seines alten Artikels sowie für den Antheil, den ich an seiner eigenen Entwicklung und an dem zu jener Zeit in dem geistigen Leben Norwegens sich vollziehenden Umschwung habe. Das Buch, das den Gegensatz zwischen dem Beamtenstand und der Landbevölkerung Norwegens darstellt, war gediegen und gut; ich las es mit Vergnügen und konnte nicht die Spuren von Nachahmung Björnson's finden, die Andere darin entdecken wollten. Es war allerdings eine Arbeit, die nicht ganz auf der Höhe der Zeit stand, in welcher sie erschien; der dargestellte Gegensatz zwischen ästhetisch und ethisch angelegten Naturen war der durch die Werke Kierkegaard's und seiner Nachahmer in den Sechziger-Jahren aller Welt im Norden geläufige; man merkte dem Buche an, dass es jahrelang fast vollendet in dem Schreibtisch des Autors gelegen hatte. Man ahnte indessen, dass der Verfasser, der in den ganz jungen Jahren so hatte schreiben können, als reifer Mann höchst Bedeutendes zu leisten im Stande sein müsse.

Einige Zeit darauf, im Februar 1880, erhielt ich wieder einen Brief von Elster — einen rührenden Brief. Er bat mich um eine Empfehlung für ein norwegisches Reisestipendium, welches damals frei war. Er fühlte ein so heftiges Verlangen, sich ausserhalb Norwegens ein

wenig umzusehen! „Ich bewerbe mich", schrieb er, „um ein ganz kleines Stipendium; es ist nicht eines von denjenigen, welche an die bereits Anerkannten oder Berühmten ausgetheilt werden, sondern ein völlig unschuldiges, das jedes Jahr vielen Malern, Musikern und Litteraten verliehen wird, die bei dieser Gelegenheit zum ersten- und letztenmale genannt werden. Ich glaube also nicht, dass ich unbescheiden hohe Ansprüche erhebe. Ich werde mich aber kaum in der Vermuthung irren, dass Diejenigen, welche hier die Entscheidung zu treffen haben, gegen mich ungünstig gestimmt sind, und sollte die Sache gelingen, könnte dies nur dadurch geschehen, dass Jemand, an dessen Sachkenntniss kein Zweifel herrscht, es wagt, sich zu meinem Vortheil auszusprechen ....." Es war das erstemal, dass sich Jemand an mich wandte um eine Empfehlung für ein öffentliches Stipendium in Skandinavien, an mich, von dem eine Empfehlung in allen mir bekannten Fällen die sicherste Misscreditirung sein würde. Um so viel wie möglich Elster's Naivetät abzuhelfen und selbst befangen in dem naiven Glauben, dass man meinen Worten vielleicht doch rein litterarisch einiges Gewicht beilegen würde, schrieb ich einen eindringlichen Empfehlungsbrief, in welchem ich die Worte an die Spitze stellte, dass mir Herrn Elster's Lebensanschauung, seine religiösen und sonstigen Ansichten unbekannt seien, dass dieselben aber, soweit ich vermuthen könne, von meinen eigenen Anschauungen sehr bedeutend abwichen.

Es war umsonst. Die Regierung, die in Norwegen damals, wie in Dänemark immer, die politische Reaction und die kirchliche Orthodoxie vertrat, verweigerte aus kleinlicher politischer Rancune dem armen Schriftsteller das nachgesuchte Stipendium, obwohl er von dem sachverständigen Comité als Erster vorgeschlagen war. Einige Monate später kam ein neuer Brief, dessen Inhalt mich schmerzte. Elster theilte mir das Resultat mit und sprach

die Ueberzeugung aus, dass er nun sicher nie werde reisen können, so grosses Bedürfniss er auch danach fühle. „Das ist nun," heisst es unter Anderem in dem Briefe, „allerdings schlimm genug, insofern als mir dadurch der Weg zu der Ausbildung versperrt wird, die man nur durch den Besuch der grossen Culturländer erhält. Hingegen scheint es mir, dass ich mich in das Urtheil über mich als Schriftsteller ruhig finden kann, welches in einer solchen Abweisung liegt. Die Aeusserungen, welche mir bei dieser Gelegenheit von Ihnen wie von Henrik Ibsen zugegangen sind, haben jedenfalls für mich einen ganz anderen Werth als die Anerkennung, welche Einem dadurch zu Theil wird, dass man ein öffentliches Stipendium erhält." Ich ersah hieraus, dass er weder Mittel besass noch je zu erlangen meinte, um eine Reise ins Ausland zu unternehmen — ein Glück, das heutzutage in das Loos selbst sehr wenig bemittelter und begabter Menschen zu fallen pflegt. Das Vorgehen der norwegischen Regierung ist um so beklagenswerther, als Elster, wenn er auf Reisen gegangen wäre, wahrscheinlich noch leben würde.

Im Frühjahre 1881 erfuhr ich, dass er gestorben sei, ferner, dass er eine Wittwe und drei Kinder hinterlassen habe. Ich brauchte sie nicht zu kennen, um mir eine Vorstellung zu machen, wie schwierig ihre Verhältnisse sein müssten, wenn ihr Ernährer sich nicht einmal Hoffnung auf eine grössere Reise machen konnte: ich forderte öffentlich das norwegische Storthing auf, an Kristian Elster's Hinterlassenen zu sühnen, was die Regierung gegen den Dichter verbrochen hatte und habe die Freude gehabt, dass das Storthing, allen Regeln zuwider, der Wittwe eine Pension von 800 Kronen gesichert hat.

Erst nach dem Tode Elster's wurde es offenbar, was für einen wahren, echten Dichter Norwegen in ihm besessen hatte — als kurze Zeit darauf der Roman

„Gefährliche Leute" erschien. Auch an diesem Buche, dessen Erscheinen er nicht erlebte, hatte er acht volle Jahre gearbeitet. Der Roman ist vielleicht von der Kritik nicht ganz nach Verdienst gewürdigt worden, weil er gleichzeitig mit den ersten, leichtgeschriebenen und glänzenden Arbeiten Alexander Kielland's erschien. Und doch ist es unzweifelhaft, dass die norwegisch-dänische Litteratur sehr wenig solche Bücher besitzt. Das Werk hat einzelne Mängel und Sonderlichkeiten, aber es ist ein Roman, welcher seinen Autor in gleichen Rang mit den ersten Schriftstellern des Nordens stellt. Es findet sich hier eine Sicherheit in der Charakterzeichnung und ein männlicher Ernst in der Lebensanschauung, die in ihrer Art einzig sind. Kielland besitzt trotz all seiner Anmuth und Schärfe nicht die Tiefe Kristian Elster's.

Ich erklärte in meinem Aufrufe an das norwegische Storthing, wie schön und bedeutend ich seinen Roman fände. Elster selbst meinte, dass derselbe „einen grossen Mangel" habe, fürchtete aber, dass es ihm zu viel Zeit nehmen würde, eine Umarbeitung zu unternehmen, und dass der Roman dann wie „Tora Trondal" zu spät erscheinen werde. Welcher dieser vermeintliche Mangel war, ist mir nicht mitgetheilt worden. Ich denke mir aber, dass Elster selbst die unzweifelhafte Lockerheit der Komposition missbilligt, so wie das Verhältniss des Helden zu dem Pampasweibe unbefriedigend dargestellt gefunden hat. Der junge Norweger, der seine Vaterstadt zu reformiren strebt, geht daran zu Grunde, dass er sich verpflichtet fühlt, ein fremdes Mädchen zu heirathen, mit dem nur die Aufwallung eines Augenblickes ihn verbunden hat. Dieser Zug ist durch den Charakter der Hauptperson durchaus nicht hinlänglich motivirt und macht desshalb den Eindruck des romanhaft Unwirklichen; dagegen glaube ich, dass die Lebensansicht, die hier dem Helden zugeschrieben wird, diejenige Elster's

war. Er gehörte augenscheinlich zu den von J. P. Jacobsen in „Niels Lyhne" sogenannten „pietistischen Freidenkern", das heisst, er hatte erst in so reifen Jahren sich von den Voraussetzungen der Orthodoxie befreit, dass tiefe Wurzeln dogmatischer Moral in seinem Innern stecken geblieben waren.

Uebrigens meine ich das Vorbild gefunden zu haben, nach welchem Elster unbewusst das Verhältniss Knut Holt's zum Mädchen aus den Pampas ausgeführt hat; es ist ohne Zweifel die Katastrophe in dem Roman Turgenjew's „Ein adliges Nest", wo das Benehmen des Helden freilich besser begründet ist.

Auch in diesem Werke kommt die folgende Situation vor: Ein im Leben und auf Reisen stark hin- und hergeworfener Mann gewinnt nach seiner Rückkehr in die Heimath die Liebe eines völlig reinen und edlen Mädchens; er wagt zuerst nicht recht, sich ihr zu nähern, denn er ist an eine ganz verworfene und verlogene Frau gebunden, die ihn betrogen und von der er sich getrennt hat. Endlich athmet er auf; eine Zeitung kommt ihm vor Augen, in welcher er von ihrem Tode liest; er ist frei, er darf das Glück ergreifen. Er hält es schon in seiner Hand, als er eines Tages, wie er nach Hause kommt, im Corridor Koffer und Kasten aufgehäuft findet und ein Duft von Patchouli ihm entgegenschlägt, der ihm meldet, dass seine Frau noch zu den Lebenden gehört und sich in seiner nächsten Nähe befindet. Die Rückkehr der vermeintlich Verstorbenen raubt Lawretzky Glück und Zukunft; er und seine Geliebte geben einander auf; er verlässt das Land, sie geht in ein Kloster. Der Unterschied ist bei Elster nur der, dass ein Moschusgernch an die Stelle des Patchouligeruches getreten ist, dass jenes Weib, das für todt gehalten wird, halbwild, nicht verderbt, endlich dass sie nicht die legitime Frau des Helden ist. Elster hat das

Motiv aufgenommen und durch moralischen Rigorismus überspannt.

Es ist gewiss kein Zufall, dass er dazu gekommen ist, Turgenjew ein Motiv zu entlehnen. Seine besten Novellen („Sonnenwolken", „Ein fremder Vogel") verrathen eine Verwandtschaft mit der Betrachtungsart und der Vortragsweise des grossen Russen. Die Frauengestalten, besonders die jungen Mädchen bei Elster, diese seine Heldinnen, die so viel Seelenadel und so wenig Cultur, so viel Enthusiasmus und so wenig gesellschaftliche Form, so viel Wahrheitsliebe und eine so feine, unsinnliche Erotik besitzen, welche endlich alle einen Hintergrund norwegischer Küstenlandschaft haben, sind mit den wahrhaften, seelenvollen, jungen, russischen Mädchen Turgenjew's verwandt. Elster nähert sich in seinen besten Capiteln Turgenjew durch seine bewunderungswürdige Gabe, eine Naturstimmung hervorzurufen, durch sein eindringliches Studium der seelischen Nuancen und durch die feine und melancholische Selbstironie des Erzählers. Im Uebrigen liegt natürlicherweise zwischen diesen beiden Persönlichkeiten die ganze Kluft, welche einen armen norwegischen Autodidakten, der von kleinstädtischen Autoritäten mit Rücksicht auf die Frage abhängig ist, ob er einmal in seinem Leben Paris und London sehen werde, von einem vornehmen Russen trennt, der altem Adel entsprungen, völlig unabhängig, sehr vermögend, von seiner frühesten Jugend mit Allem in Verkehr gestanden, was Europa zu seiner Zeit Interessantes und Ausgezeichnetes erzeugt hat.

Kristian Elster hat damit angefangen, seine grossen Landsleute unter den Dichtern zu studiren und in ihrer Weise zu fühlen und zu formen; er hat sodann im Anfang der Siebziger Jahre sich von einer nur nordischen Individualität zu einem allseitig empfänglichen modernen Geist entwickelt, und seine Dichterbegabung ist durch

die geistige Entwicklung gewachsen. Am Schlusse des Jahrzehnts stand er in der ersten Reihe der Männer, welche die Höhepunkte der Civilisation des skandinavischen Nordens bezeichnen. Er war noch nicht berühmt, nicht einmal anerkannt und konnte es nicht sein, denn seine vorzüglichsten Arbeiten wurden theils erst nach seinem Tode herausgegeben, theils erst dann gesammelt. Aber er war der Meisterschaft nahe, als er starb.

12. ALEXANDER L. KIELLAND.

(1883)

I.

Alexander Kielland hat einen in der Geschichte der neueren nordischen Litteratur beispiellosen Erfolg gehabt. Es sind nicht viele Jahre her, seit er aufgetreten; er machte schon mit seiner ersten kleinen Novellettensammlung viel Glück, und dieses Glück hat ihn seitdem nicht mehr verlassen, obgleich er eine reiche Productivität entfaltet hat. Dies ist an und für sich in der Ordnung, denn mit Ausnahme des kleinen Bandes „Aus der Bühne“ und einiger Kleinigkeiten unter den Novelletten stehen alle seine Arbeiten hoch; aber sein Glück ist nichtsdestoweniger eine Sache, die andere Ursachen als die Begabung hat, denn die allein genügt wahrhaftig nicht. Ein Franzose hat nicht ohne Grund das Talent *cet empêche-tout,* das stete Hinderniss auf dem Wege genannt.

Eine erste Ursache von Kielland's Erfolg ist die, dass das Publikum nicht Zeuge seiner Entwicklungs- und Lehrjahre gewesen; er hat nichts Naives oder Unreifes veröffentlicht. Der erste Eindruck, den ein Schriftsteller gemacht, ist immer mächtig, zuweilen unauslöschlich.

Man fährt lange fort, in einer öffentlichen Persönlichkeit die Gestalt zu sehen, in der sie debutirte. Wie nach Beyle's Aeusserung ein Weib für seinen Verehrer stets das Alter hat, in dem er es zuerst sah, so sieht das Publikum ungereimt lange in einem Schriftsteller die halbwegs oder noch weniger fertige Persönlichkeit, die sich zuerst vor seinem Auge zeigte. Kielland war dreissig Jahre alt, als er auftrat und er lieferte nichts Unfertiges. Man hatte ihn nicht werden sehen — das allein war ein Prestige.

Von den neuesten nordischen Schriftstellern hatte nur J. P. Jacobsen so ausgeprägt, (in Wirklichkeit ausgeprägter) begonnen. Aber Jacobsen erforderte weit mehr litterarische Bildung, um verstanden zu werden, und er hatte, wie die meisten anderen Jüngeren, in einer Kampfzeit debutirt. Er hatte sich sein Publikum langsam zusammenlesen müssen, er sowohl wie andere Schriftsteller jener Periode, die sich unter den Augen des Publicums entwickelt haben. Jeder einzelne Schriftsteller der jüngeren Generation hatte sich gerade mühsam seinen Leserkreis gebildet, als Alexander Kielland auftrat. Er kam wie ein Erbe. Er übernahm mit seinen ersten Büchern das ganze Publikum, das erzogen worden, und diesmal, wie immer, siegte Alexander mit Philipp's Soldaten.

Dazu kam in Betreff Dänemarks, dass er Norweger war, nicht über dänische Verhältnisse schrieb, nicht durch Behandlung dänischer Stoffe Anstoss gab; und dass er Erfolg in Dänemark hatte, entschied auch sein Glück in Norwegen. Es nützt nämlich nichts, wenn die Norweger das leugnen; die Aufnahme eines norwegischen Buches in Dänemark ist zur Zeit entscheidend für seine Aufnahme in Norwegen. Ich sage damit durchaus nicht, dass dies Verhältniss Dänemarks grössere Urtheilskraft beweist, sage überhaupt nichts darüber, ob dies Verhältniss das gebührende sei, ich konstatire bloss das Faktische. Selbst Björnson's und Ibsen's Dichterruf wurde in Dänemark begründet.

Eine Hauptursache, dass Kielland das Publikum so rasch eroberte, war der neue Ton, den er in der schönen Litteratur anschlug, der Weltton, der um so pikanter war, da er einen norwegischen Accent hatte und von Norwegen herüberklang, das man wegen vieler litterarischer Vorzüge gelobt hat, aber selten wegen seines Welttones. Von den norwegischen Dichtern hatte vielleicht bloss Welhaven diese Tonart angeschlagen, aber er war lyrischer Dichter, wenig ausserhalb Norwegens gelesen und längst vergessen. Nun ist es für ein Stadtpublikum immer schwer, einem Weltmanne in der Litteratur zu widerstehen, da in seinem Bewusstsein Weltton im Grunde das Ideal ist. Aber das Einnehmende, das Siegreiche an Kiellands Weltton war, dass er lauter Dinge in ihm vortrug, von denen „die Gesellschaft" früher nichts hatte hören wollen. Es war neu und neckisch, dass er der feinen Welt fürchterliche Spitzen in ihrer eigenen Gesellschaftssprache gab. Man war des alten Inhalts und des alten Respekts und all der artigen Poesie, die in Schafsmässigkeit ausgemündet, so satt. Man wollte andererseits aber auch von einer aus der Wissenschaft herausgeführten Opposition nichts wissen, angesichts welcher der ganze Vorstellungskreis, in dem man lebte, eng und dumm erschien; ebensowenig wollte man auf lyrisch verdammendes Pathos hören, auf lärmende Zigeunerlustigkeit und ungeschickten Künstlertrotz; hier bekam man einen Ersatz für die Gedanken und Stimmungen, deren man überdrüssig war, und er kam in geschliffenen Formen, ohne Tiefsinn, ohne Lyrik, ohne Pathos, ohne farbensatten beschreibenden Stil; er war witzig, und den Witzigen wird in den nordischen Hauptstädten Vieles, ja im Grunde Alles vergeben, wenn der Witz nicht direkt drohend ist, und das war er hier nicht.

In diesen Umständen: dass Kielland ohne Unfertigkeit begann, dass er ein von Anderen aufgezüchtetes

Publikum als Erbe übernahm, dass seine Stoffe ausserhalb Dänemarks (und ausserhalb Deutschlands) lagen und dass er seinen geistigen Radikalismus in der Form des Welttons vorbrachte, hat man die Grundelemente seines Dichterglücks im Norden und im Ausland.

Er zeigte sich gleich im Besitz eines grossen Erzählertalents. Er wirkte durch seine Gedrängtheit, diese Haupteigenschaft des wirklichen Schriftstellers; er vermochte im kurzen, scharfen Riss bald eine bittere Lebenserfahrung oder überlegenen Spott niederzulegen, bald schmerzlichen, sehnsuchtsvollen, wehmüthigen, lustigen Stimmungen einen trotz der Kürze hinreichenden Ausdruck zu geben. Man erinnere sich der Wirkung, mit welcher am Schluss der „Schlacht von Waterloo" die Sehnsucht des jungen Mädchens nach dem Süden und der Freiheit fast mit Nichts gegeben, des Humors, mit dem in „Hoffnung ist grün" der unsäglich jämmerliche Studenten-Schwachkopf gezeichnet ist. Und welche ätzende Bitterkeit in den Schlussworten der „Welken Blätter"! Ein solcher Satz ist wie eine Essenz, in welche die Stimmungen vieler qualvollen Stunden zusammengedrängt sind.

Jemehr sein Talent sich nun entfaltete, auch in grösseren, schwierigeren Kompositionen, desto leichter wurde es, die Grundzüge und die ursprüngliche Methode desselben zu erkennen. Zu Anfang war der Geist dieses Schriftstellers augenscheinlich durch den Anblick und die Auffassung eines ganz einzelnen Gegensatzes, einer einfachen Lebensantithese geweckt worden, die in eine öfter wiederkehrende Antithese seiner Kunst überging. Es war der Gegensatz zwischen der Vorder- und der Rückseite des Lebens, zwischen der Wirklichkeit, wie sie sich vor den Augen der wohlhabenden und wohlgenährten Sorglosigkeit darstellt, und derselben Wirklichkeit, wie der sie sieht, dessen Blick zur Armuth mit all' ihrem Jammer, all' ihrer Verworfenheit, all' ihrer Verzweiflung, all' ihrem Hass gegen die Wohlhabenden hinabreicht.

Typisch für Kielland ist in dieser Hinsicht die Novellette „Volksfest". Das junge, frohe Ehepaar sieht erst den Dorfjahrmarkt von der Vorderseite und erbaut sich an dem munteren, lebhaften, friedlichen Anblick; unmittelbar darauf sieht es denselben Jahrmarkt von der Rückseite, vom Weg hinter den Zelten aus und ist entsetzt über die geschminkte Noth und die pierrotgekleidete Rohheit.

Dasselbe Motiv ist in „Ballstimmung" variirt, wo der Vortrag, wenn man die Schlusspointe ausnimmt, leider einen Klang von altem Romanpathos hat. Es kommt dem jungen Attaché in seinem seligen Entzücken über die Pracht des Balls und die Schönheit einer Dame vor, als schaukele der Boden des Ballsaales unter ihrem Fuss; sie, die selbst ein armes Kind gewesen und unterwegs im Wagen den neidischen, hasserfüllten Blicken der umstehenden Menge begegnet ist, belehrt ihn, wenn die Diele zu schaukeln scheine, so sei es deshalb, weil sie unter dem Hass von Millionen zittere.

Die Antithese kehrt in „Siesta" zurück, einer Kleinigkeit, die übrigens zu Kielland's am wenigsten geglückten Erzählungen gehört, in welcher der Verfasser (wie z. B. in der Zeichnung des Deutschen) allzu sklavisch einer Tradition folgte, an die das nordische Publikum gewöhnt war. Das lustige, kosmopolitische Souper mit den schönen gefrässigen Kokotten wird von den Improvisationen des irischen Gastes auf dem Klavier unheimlich unterbrochen. Er spielt die Armuth, Irlands Hungersnoth, so herzergreifend, zuletzt so fürchterlich, dass die Gesellschaft ein ungekanntes Uebelbefinden fühlt und ihren Enthusiasmus verliert.

Das Motiv tritt in neuer Verkleidung als der Gegensatz zwischen der Vorstellung der reichen Grosshändlersfrau von Armuth und Wohlthätigkeit auf der einen Seite und ihren Erfahrungen im Armenquartier auf der anderen in der an Strindberg erinnernden Novelle „Ein gutes

Gewissen" hervor. Das ganz neue Gesicht, das das Elend ihr plötzlich zeigt, wirkt versteinernd; das Geheul, das sie aus seinen Lungen hört, zerreisst ihre und des Lesers Illusionen und lässt eine weit tiefere Kluft in der Gesellschaft ahnen, als die „anständigen" Leute glauben oder zugeben wollen.

Eine Andeutung ist genug, um zu zeigen, wie ganz die grössere Erzählung „Else" sich um denselben Grundgegensatz dreht, und er enthält einen kaum weniger schneidenden Ausdruck in dem ausgezeichneten Kapitel von „Garman & Worse", wo der Konsul und Marianne gleichzeitig begraben werden.

Nehmen wir nun die beiden Glieder der Antithese einzeln vor, so finden wir an Kielland in der Art, wie er rings umher in seinen Schriften das feinere Wohlleben schildert, etwas, das Vertrautheit damit, bis zu einem gewissen Grade Vorliebe dafür verräth; ja zuweilen wird Einem schwer, recht an seine Indignation darüber zu glauben; in der Art dagegen, wie die von der Gesellschaft stiefmütterlich Behandelten, die Verworfenen, dem gegenüber gestellt werden, liegt etwas Empörerisches, eine Neigung, Aergerniss zu erwecken, ein gewisser Trotz und viel Hohn. Obgleich Kielland etwas vom Hang der Romantik übrig hat, die unteren Klassen als aus herzensreineren und edlerdenkenden Menschen bestehend zu schildern, als die höheren, so zeichnet er doch die Armen mit ihren Lastern; aber er wirft alle wesentliche Schuld für die Lasterhaftigkeit unter ihnen auf die glücklich Gestellten, welche die Anderen Hunger und Noth leiden lassen, wenn sie sie nicht selbst verführen, verderben und noch dazu verdammen. Er ist in diesem Punkt, wie die übrigen norwegischen Schriftsteller, im höchsten Grade Gesellschaftsmoralist.

Man erhält also den Eindruck von einem Schriftsteller, dessen Freisinn unbestreitbar, der jedoch nicht durch Blut und Temperament radikal ist, sondern aus Mitgefühl und

kraft seines Lebens und Denkens. Er scheint, soweit man errathen kann, den Schlund zwischen denen, die es gut, und denen, die es schlecht haben, für unausfüllbar zu halten, er erwartet augenscheinlich nichts von der Entsagung der Wohlhabenden und ist selbst kein Freund von Entsagung, sondern verherrlicht die Gesinnung, die sich der Nothleidenden annimmt, und bestrebt sich, sie durch seine Schriften hervorzurufen. Er ist also zugleich verfeinert in seinen Neigungen und moralisirend in seiner Tendenz, aristokratisch in seiner Haltung, und seinem Weltton und volksthümlich aus Ueberzeugung und Prinzip. Was er in der Umgebung bekämpft, scheint er zuvor in sich selbst bekämpft zu haben.

Vielleicht beruht es hierauf, dass eine häufig wiederkehrende Gestalt bei ihm der von der Natur wohlausgerüstete junge Mann ist, der hübsch, stutzerhaft und guter Kopf genug ist, um die Menschen für sich einzunehmen, ein Verlangen nach dem Echten und Geraden fühlt und doch zu genusssüchtig und zu frivol ist, um sich von der Welt des Scheins loszureissen, in der er sich wohl befindet wie der Fisch im Wasser. Skizzirt ist diese Gestalt als der junge, routinirte Dandy — in der reizenden Novellette „Im Pfarrhof" — der flüchtig von der kindlichen Reinheit des unschuldigen jungen Mädchens ergriffen wird. Reicher ausgeführt wird sie zu Alphonse in „Zwei Freunde", jenem Liebling des Glücks und der Menschen, der gewöhnt ist, als Erster durch alle Thüren zu gehen, Dienste anzunehmen, verzärtelt und umhuldigt zu werden und der das ganze Wohlwollen eines liebenswürdigen Egoisten als Entgelt dafür anzubieten hat. Trotz aller seiner Vorzüge ist kein Halt in ihm und trotz aller seiner Fehler ist es unmöglich, ihm böse zu werden.

Kielland zieht diesen Charakter auf's Neue in „Garman & Worse" hervor. Da ist er Delphin. Er liebt Madeleine, weil er sich zu dem Frischen und Volksthüm-

lichen hingezogen fühlt und er lässt sich doch in ein Liebesverhältniss mit Fanny ein, weil er dem Ueppigen, dem Glänzenden, dem Parfümirten nicht widerstehen kann. Er bereut zu spät, als er Madeleine's verlustig geht. Im Grunde ist kein grosser Unterschied zwischen dem jungen gefährlichen Delphin und dem alten Onkel Richard auf dem Pferd Don Juan. Onkel Richard ist der ein Menschenalter zurückversetzte Delphin und darum mehr aus Einem Guss, weniger unzufrieden mit sich selbst. In „Arbeitsleute" taucht die Gestalt von Neuem auf, diesmal runder, mit allen Seiten ihres Wesens ausgestattet: humoristisch überlegen über die Situation, in der sie als königlicher Beamter und Müssiggänger steht, unvergleichlich unverschämt gegen ihre Brüder in der bureaukratischen Vornehmheit, Besitzer des echten Christianiaschen Salonwitzes, beständig von Hilda Bennechen angezogen, weil das echt Menschliche, das sich hinter einem unansehnlichen Aeussern verbergen kann, stets Macht über ihn hat, beständig mit dem gemeinen Mann sympathisirend, weil er fühlt, wie viel Recht der gemeine Mann hat und wie wenig ihm eingeräumt wird, aber voll falscher Scham über die besten Regungen seines Herzens, so dass er weder das hässliche Mädchen, das er lieb hat, zu heirathen, noch die Partei des einfachen Volks zu ergreifen wagt, mit dem er fühlt.

Man erinnere sich noch der Variante Ferdinand in „Das Ganze ist ein Nichts" — ein kleines Proverbe, das trotz ein paar schrecklicher Seiten, in denen der Dialog aus lauter Citaten zusammengestückelt ist, seinen Werth hat. Hier ist der Held ein schöner geschmeidiger Bursche mit einem Anstrich ländlicher Eleganz, witzig bis an die Grenze der Plumpheit, zu marklos, das Leben zu ertragen, zu geistreich, um recht ernst werden zu können, zu eifersüchtig auf seine Unabhängigkeit, um sich Pflichten aufzuerlegen.

Man findet in den Werken vieler modernen Dichter

Gestalten, die augenscheinlich dem persönlichen Ideal des Verfassers entsprechen. Sie geben idealisirte Schilderungen von ihm selbst; man sieht an solchen Erscheinungen wohl keineswegs, was der Verfasser ist, sondern was er sein möchte, oder doch scheinen möchte, und man braucht da in der Regel nur eine kräftige Subtraktion vorzunehmen, um den Dichter hinter seiner Figur zu finden. Bei Kielland ist das Entgegengesetzte der Fall. Er scheint, gleichsam als Warnung vor sich selbst, beständig sein niedriges Ich skizziren zu müssen; er verfolgt es, wie Paludan-Müller das seinige in „Adam Homo" verfolgte; er schneidet beständig neue humoristische und karikirende Silhouetten nach dem Schatten, den sein Wesen wirft, und will man ihn selbst in seinem Werk finden, so ist man genöthigt, sowohl eine Reduktion, wie eine Addition vorzunehmen. In der Delphinengestalt hat er dem Schattenbild Festigkeit gegeben und es in erfundene Situationen gestellt. Man hat hier die Schale seines Wesens, die Weltmannsschale; will man sein wahres Ich finden, so muss man die Schale mit ihrem Kern vervollständigen.

Er liebt es, seinen aristokratischen Gestalten gröbere Menschen gegenüber zu stellen, die das Gegenstück zu ihnen bilden und sie ergänzen. Die Ersteren haben, was in Oehlenschlägers „Aladdin" als „jenes Aeusserliche, das man Glück nennt", definirt wird, die Anderen haben den Fleiss, die Tüchtigkeit in demokratischen ungraziösen Formen — jene repräsentiren das Prinzip Garman, diese das Prinzip Worse.

Diese Prinzipien treten wie in einem ersten Entwurf schon in den „Zwei Freunden" hervor: Alphonse ist ein echter Garman, Charles ein echter Worse. Sie machen sich scharf und ausgeprägt geltend in den auf die Novelletten folgenden Romanen als Patrizierton und demokratische Tendenz. In enger unverbrüchlicher Kompagnieschaft geben sie dem Hause Alexander L. Kielland Glanz und Solidität.

II.

Kielland stammt aus einem Geschlecht wohlhabender Kaufleute, die lange Jahre hindurch in seiner Geburtsstadt Stavanger gelebt und gehandelt haben. Sie beherrschten die Stadt, theilten Geschäfte und Konsulate unter sich, waren unternehmend, einflussreich, umschmeichelt und beneidet in ihrer Eigenschaft als Provinzpotentaten. Kielland hat als Schriftsteller etwas von dem glücklichen Gleichgewicht, das eine solche Abstammung giebt. Durch seine Herkunft schien er vorherbestimmt, Kleinstadtmatador zu werden. Aber er ward am 18. Februar 1849 geboren, und ist man indiscret genug von seinem Geburtstag rückwärts zu rechnen, so sieht man, dass er augenscheinlich in seinem Ursprung von einem Zeitpunkt herstammt, der um den 17. Mai jenes schicksalsschwangeren Revolutionsjahres 1848 herum liegt. Der 17. Mai ist der norwegische Konstitutions- und Festtag. Die Astrologie wäre keine Wissenschaft, wenn sein Horoskop sich nicht aus dieser Konstellation von europäischer Revolution und norwegischer Freiheitsfestlichkeit stellen liesse.

Er hat ohne Zweifel tiefe Natureindrücke von der wilden Küste empfangen, an der er geboren wurde, von den malerischen Landschaften des Jäderen, mit denen er so vertraut ist, von dem rauhen, windigen Wetter, vom Meere, von Seefahrt und Fischerei — tiefere Eindrücke als von seinen juristischen Studien in Christiania und von seiner Wirksamkeit als Ziegeleibesitzer bei Stavanger, die ja übrigens das Gute mit sich brachte, dass er Menschen von anderen Gesellschaftsklassen als seiner eigenen kennen lernte. Erst als seine Sehnsucht, sich ausserhalb Norwegens umzusehen, — besonders durch einen längeren Aufenthalt in Paris — Nahrung erhalten hatte, bekam er Lust und Muth zu schreiben.

In den Jahren, die er droben in Stavanger als Ziegelbrenner verbrachte, hatte er angefangen, eine Menge zu lesen, doch nicht mehr, als dass man die Summe der Eindrücke berechnen kann, die ihn vorzugsweise als Geist und Schriftsteller beeinflussten.

Er hat als erklärter Bewunderer Heine's begonnen. Er hat, wie die meisten Jetztlebenden, für das Buch der Lieder und die Reisebilder geschwärmt, er hat Heine Zeile für Zeile gelesen und aus ihm den Radikalismus des jungen Deutschland eingesogen, an dem er festgehalten hat, wenn diese Gesinnung auch in ihm in anderen und weniger scharfen Formen zum Ausdruck kommt.

Nach Heine hat Kierkegaard die Herrschaft über seine Seele gehabt. Man spürt ihn stark in der Auffassung vom Wesen des Leidens, ich meine in dem Nachdruck, der auf die physischen Leiden, als die eigentlichen und tiefsten gelegt wird, in dem Selbsthass gegen das Aesthetische im Menschen, in der Festigkeit und Sicherheit, mit der ein ethischer Massstab angelegt wird, der zuweilen eher ein überlieferter, als ein vom Verfasser selbst justirter zu sein scheint, schliesslich in Kiellands tiefem Respect vor der Menschenliebe, die sich durch Opferbringen an den Tag legt, in seiner Sympathie für die Religiosität, die (wie Hauge's) ein Ausdruck der persönlichen Innerlichkeit und herzergreifenden Frömmigkeit ist, und endlich und am auffälligsten und deutlichsten in seiner Auffassung der Staatskirchen und ihrer Geistlichkeit.

In der Nähe ist Kielland dann von der Litteratur beeinflusst worden, die nach 1870 in Dänemark entsprang. Obgleich er niemals irgendwem nachgeahmt hat, so lebt und dichtet er doch aus Gedanken heraus, die in Dänemark gedacht worden; er ist näher mit seinen dänischen Zeitgenossen, als mit seinen norwegischen Vorgängern verwandt. Unter den Einflüssen, die sich über Dänemark stark auf Kielland geltend gemacht haben, genügt es,

denjenigen Stuart Mills zu nennen. Man fühlt Mills Einwirkung besonders in der Auffassung der gesellschaftlichen Stellung der Frau, die er durch seine Frauencharaktere an den Tag gelegt hat.

Hierzu kommt einige Beeinflussung durch die ausländische schöne Litteratur. Kielland hat nicht ohne Nutzen die modernen Franzosen gelesen; er hat die Ideen zu einer Familiengeschichte durch mehrere Bände von Balzac und Zola gewonnen, aber er hat in seiner norwegischen Natur weniger Affinität mit ihnen, als mit den etwas älteren Engländern; besonders hat Dickens bei ihm in die Tiefe gewirkt (ungefähr wie bei Daudet) und das augenscheinlich nicht blos durch seinen humoristischen Erzählerstil, sondern durch die Vorliebe, die er in seinen Romanen für die unteren Gesellschaftsklassen an den Tag legt, und durch sein grösseres Verständniss für die Tugenden der einfältigen Herzen als für die der reichentwickelten Persönlichkeiten. Man spürt an Dickens ein gewisses Misstrauen gegen den Nutzen vieler Kenntnisse, das dem Leser auch bei Kielland nicht selten begegnet.

Alle diese Einflüsse und Einwirkungen verschmolzen in seinem Geist, während er in Stavanger seine Ziegel brannte und verkaufte, und nachdem sie sein Gefühlsleben, seine Kindheits- und Familienerinnerungen genügend befruchtet hatten, wurden auf einmal beim Eintreten ins reifere Mannesalter sein Natursinn und seine Beobachtungsgabe produktiv, und es bedurfte nur einer Losreissung von den gewohnten Verhältnissen, nur der Aufmunterung und bereitwilligen Anerkennung, so war der Novellettenund Romanverfasser fertig.

Das Bewusstsein, aus dem heraus Kiellands Romane geschrieben sind, ein Bewusstsein, das man bei Björnson und Ibsen in ihren ersten Werken nirgends findet, ist dieses: dass es ein Europa und ein achtzehntes Jahrhundert giebt. Er stellt von Anfang, vom ersten Abschnitt seiner

ersten Novellette an allgemein europäische Sitten und Gebräuche den norwegischen gegenüber und man fühlt ihm beständig an, dass die Lebensanschauung des neunzehnten Jahrhunderts in ihm der des achtzehnten gegenüber relativ geworden ist. Er sah von Anfang an mit historischem Blick auf die Generationenreihe, die er schildern wollte: die alte, etwas französirte, rationalistische Generation, das orthodox-konservative Geschlecht der Zeitgenossen und die freidenkerische Jugend.

In seinem ersten Roman „Garman & Worse" hatte er die Absicht zwei Generationen einander gegenüberzustellen, wie es z. B. Turgenjew in „Neuland" gethan. Es gelang nicht ganz, weil die einfachen Grundlinien des Plans wie überwuchert waren von dem Reichthum des Stoffs. Der Verfasser war noch zu jung und „Garman & Worse" sprudelte von Jugend über. Das Buch wird immer hoch stehen unter Kiellands Romanen, denn es war wie das erste Glas Champagner, das von selbst hervorsprudelt, wenn die Flasche geöffnet wird. Die späteren Gläser sind vielleicht ebenso gut, aber die schenkt man ein. Die Mängel des Buches waren Kiellands bleibende: allzu viele Personen, darum allzu oberflächliche und springende Psychologie. Kielland ist überhaupt mehr Physiognomiker als eigentlich Psycholog. Er giebt daher meisterlich, wie in „Schiffer Worse", die Physiognomie eines alten Gartens, oder einer ganzen kleinen Stadt (5. Kap. des Buchs) indem er alle einzelnen Züge zu einem lebensvollen, markirten, ausdrucksvollen Bilde sammelt. Er ist wie die japanesischen Künstler ein Meister in der Wiedergabe des Aussehens eines Menschen oder Gegenstandes mit fünf Strichen, und er vermag ein Seelenleben, oder eine Seelengeschichte in erstaunlich raschem Aufriss zu geben; darum begann er auch mit Novelletten. Aber das Seelenleben, das zu tief oder zu verwickelt ist, um mit jenen fünf Strichen, oder Farbenklecksen gegeben zu werden, das liegt, oder lag wenigstens

ursprünglich ausserhalb der Tragweite seiner Fähigkeiten. Sein Talent ist, anzudeuten, nicht auszuführen. Seine Devise ist die alte französische: „Glissez, n'appuiez pas!" Er hat deshalb kaum jemals Höheres erreicht, als in seiner kleinen Novelle „Karen", einem Meisterwerk des andeutenden Stils. Wir erfahren direkt nicht das Geringste über Karen und ihr Seelenleben, aber aus der Art, wie das Lampenlicht sich in den königlich dänischen, rothen Tuchrock des Postillons verliebt und ihn in einen Purpurmantel verwandelt, ahnen wir, wie Karen sich in den schönen treulosen Kerl verliebt hat. Wir erfahren direkt nichts von Karens Selbstmord, aber die Betrachtungen des Fuchses über die unvermuthete und unbegreifliche Flucht des Hasen sagen uns, was geschehen ist. Wo es dagegen nicht genügt, anzudeuten, wo es sich um Vertiefung handelt, wo es das Rechte wäre, wie Hamlet immer eine Elle tiefer graben zu können, als die Andern, da reichen Kiellands Talent und Stil nicht aus.

Hierauf beruht es, dass der ausserordentliche Muth, mit dem Kielland einen Stoff ergreift und sich zurechtlegt, nicht von einer entsprechenden Kühnheit in der Ausmalung begleitet ist.

Kiellands zweiter Roman „Arbeitsleute" hatte in seinem Plan verschiedene Momente zu deren Hervorziehen ein echter Künstlermuth gehörte, so Christinens Krankheit und das Verhältniss des Staatsraths zu seinem Fräulein Nielsen. Bewunderungswürdig ist besonders die Kühnheit und der Takt, womit Christinens Geschichte erzählt ist. Aber Kielland hat nur den Muth zu seiner Wirklichkeitstreue unter der Bedingung, dass er sie nicht lange zu nähren braucht. Er hat das Bedürfniss, so rasch wie möglich abzuspringen; er deutet das Schlimmste an und schweigt. Kielland lässt z. B., so unwahrscheinlich das ist, Christine an ihrer Krankheit sterben; er darf der Wirklichkeit nicht so lange in die Augen sehen, dass

er sie mit ihrer Krankheit leben lässt. Ebenso deutet er das Verhältniss zwischen dem Staatsrath und Fräulein Eveline blos an; aber nicht ein einziges Mal sehen wir den Staatsrath bei ihr. Kielland vertraut uns flüsternd, dass ein Thier im Menschen lebt, aber er zeigt uns das Thier nicht, will es uns nicht zeigen; dazu hat er zuviel von dem feinen Mann an sich, der sich nicht damit abgiebt, Thiere vorzuzeigen, und zu wenig von dem Künstler, der von seiner Vision besessen ist und sie mit künstlerischer Rücksichtslosigkeit ausmalen muss.

War am meisten Jugend in „Garman & Worse", so war am meisten Leidenschaft in „Arbeitsleute" und „Else". In „Schiffer Worse" ist am meisten Würde, Reife und Ruhe. Die anderen Bücher hat Kielland schreiben müssen, dieses hat er schreiben wollen. Es zeichnet sich vorzugsweise durch einen einzelnen Punkt vortheilhaft vor den andern aus, und zwar dadurch, dass dies Buch augenscheinlich das erste ist, zu dem Kielland mehrere Vorstudien gemacht hat. Man erräth hinter dem Werk das Bestreben, einem Seelenleben, das dem Verfasser fremd war, dem der Haugianer, bis auf den Grund zu gehen. Das ist ein grosser Fortschritt; denn das Studium ist für Kielland der zu betretende Weg. Er ist hier dem Drang gefolgt, nicht bei seinem ersten, unmittelbaren Blick auf die Dinge stehen zu bleiben, sondern seine Verfahrungsweise zu modificiren und sein Gebiet zu erweitern — ein echt künstlerischer Drang. Denn der ist kein Künstler, der nicht den Trieb nach Selbsterneuerung fühlt, und man ist nur Künstler, so lange man diesen Trieb hat. Kraft dieses Studiums ist es Kielland geglückt, ein lebendiges und unparteiisches Bild vom Leben und Thun religiöser Sektirer zu geben; es war ein kleiner Triumph für ihn, dass das Publikum ihn dessen nicht für fähig gehalten und froh überrascht wurde. Leider hatte er noch nicht den rechten Griff, seine Studien so zu benutzen, dass man sie nicht als solche spürt. Er hat allzu viele und

zu lange Citate, und die gewählten Citate sind nicht charakteristisch genug; er hätte besser daran gethan, sie selbst zu schreiben, statt sie als unverarbeitete Wirklichkeit aus Gebet- und Andachtsbüchern zu nehmen; nun stehen sie sonderbar hart und unverdaut im Texte.

Obgleich er in diesem Buch sich mehr als jemals concentrirt hat — es enthält weniger Personen und man erfährt mehr von ihnen — so wäre es doch richtiger gewesen, wenn Kielland die Concentration so viel weiter geführt, dass die Hauptperson des Buches deutlicher und voller hervorgetreten wäre. Die Hauptperson ist ja nämlich nicht der Schiffer Worse des Titels, sondern der „Held", Hans Nielsen Fennefos. Es ist eine schöne Gestalt, aber so idealisirt, dass ich meines Theils einige Zweifel hege, oh man sie wahr nennen kann. Dieser junge, kräftige, begeisterte Bauer und Laienprediger, der über die einzige Versuchung seines Lebens ohne andere Veränderung in seinem Wesen wegkommt, als die, dass er doppelt streng gegen sich selbst und Andere wird — er kommt mir unvollständig vor. Ich glaube nicht an ihn, und ist er wirklich, so betrachte ich ihn nicht mit den Augen des Verfassers; ich lege seiner sexuellen Reinheit nicht denselben Werth und dasselbe Gewicht bei, wie der Verfasser. Dass er sein Liebesverhältniss zu Sara abbricht, sobald es ihm bewusst wird, ist ganz sicher korrekt und eine Consequenz seines Charakters. Aber dass er ohne Schwanken den Bruch offen hält, dass er sie verlässt, selbst nachdem sie Wittwe geworden, das scheint mir mehr logisch als psychologisch. Das schmeckt nach einer Consequenzmacherei, die das Publikum nun einmal gewohnt ist, von seinen Romanen zu verlangen, der aber ein Schriftsteller von Kiellands Rang nicht entgegenkommen sollte. Das Leben ist nicht so regelrecht; seine Linie folgt nicht dem Lineal, auch nicht dem moralischen Lineal; es ist eine Wellenlinie.

Der Mensch ist auch als Laienprediger eine zusammengesetztere Maschine als bei Kielland.

Es ist Grund vorhanden, einen Augenblick bei diesem kitzligen Punkt zu verweilen, weil wir sonst, ehe wir uns dessen versehen, dahin gelangen, dass es einen ebenso grossen Abstand zwischen der privaten und der dichterischen Auffassung des Menschenlebens bei den modernen Schriftstellern giebt, wie der war, über den wir uns so lange bei den romantischen geärgert haben. Wenn nicht die besten nordischen Dichter einmal den Muth zu einem energischen Bruch mit dieser alten Convenienz finden, so wird sich unsere skandinavische Romanlitteratur nie sonderlich über den Standpunkt der englischen Damenromane erheben. Typisch für die Verzagtheit in diesem Punkt ist Björnsons Schilderung des Ehemanns in „Magnhild". Kielland ist nun ganz gewiss viel kühner als Björnson, aber auch er ist verzagt, oder richtiger: der Druck der Opinion ist in den nordischen Ländern hier so stark, dass ein Schriftsteller die Feder ergreifen kann, mit der besten Absicht, ehrlich sein zu wollen — er schreibt doch nolens volens etwas Anderes, als ihm vorschwebte. Die Versuchung und Neigung, die Schamhaftigkeit des Publikums und der Journalisten nicht in Harnisch zu bringen, ist so stark, dass sie die Feder zurückhält. Aber es ist nothwendig, einmal auf die Gefahr aufmerksam zu machen, und die Gefahr besteht darin, dass der himmelweite Unterschied zwischen einem Dichter und einem Unterhaltungsschriftsteller in Vergessenheit geräth. Es ist natürlich, dass gewisse Ausschläge des französischen Naturalismus die nordischen Dichter bedenklich gemacht haben, aber es ist ein Graben auf jeder Seite des Weges.

Im Uebrigen ist nur Gutes von Kielland's Roman „Schiffer Worse" zu sagen. Die Beschreibungen und die Charakterzeichnungen stehen auf gleicher Höhe. Die Beschreibung der Stadt Stavanger ist vielleicht das Beste

im Buch, und in ihr ist wieder ein solcher kleiner Zug, wie die Begegnung zwischen dem Gymnasiasten und den Mädchen, die die Fische auskehlen, eine Perle.

Die aufrichtigste Bewunderung verdienen die wichtigsten Charaktere in „Schiffer Worse", Sara und der Schiffer. Sie sind vortrefflich und wahr. Sie sind ausserdem in Kiellands Schriftstellerwirksamkeit epochemachend, denn sie sind die ersten, in denen er eine Charakterzeichnung durchgeführt hat. Dass er von der Auffassung und Darstellung eines Charakters als von etwas Gegebenem und Festem, sich zur Darstellung seiner gradweisen Verwandlung erhoben hat, ist der Hauptfortschritt in diesem Romane, der auf die Entwicklungsmöglichkeit bei Kielland selbst hindeutet.

Auf der Tüchtigkeitsstufe, die er zur Zeit einnimmt, ist er in der nordischen Gesellschaft eine litterarische Macht ersten Ranges. Seine Kühnheit, die so vertrauenerweckend ist, weil sie von der männlichen Festigkeit des Charakters getragen wird, gewann ihm von Anfang an zahlreiche Bewunderer und Freunde. Sie sahen und applaudirten in ihm den Combattanten. Seine seelenvolle Humanität, seine wahre und gefühlte Toleranz gewann ihm die Herzen, die sein Witz allein nicht klopfen machte. Auch ausserhalb des Nordens hat er einen zahlreichen und aufmerksamen Leserkreis. In den grösseren und kleineren Städten Deutschlands giebt es Viele, die mit Begierde nach jedem neuen Buch von Kielland greifen, und ich habe einige der kunstverständigsten Männer Deutschlands ihn Alphonse Daudet an die Seite, ja sogar über Daudet setzen hören. Er ist von Natur kaum weniger begabt als der weltberühmte Franzose. Dieser hat in der Hauptsache nur die so viel interessantere Stoffwelt vor Kielland voraus. Aber wäre Daudet der Romanverfasser geworden, als den ihn Alle kennen, wenn es ihm eingefallen wäre, sich in seiner kleinen Geburtsstadt in der Provence niederzulassen, statt nach Paris zu ziehen?

III.

Die Hauptperson in „Gift" ist ein junger norwegischer Schulknabe, Abraham Löwdahl. Der Verfasser hat seinen Blick über die Generation hinschweifen lassen, der er selbst angehört, und nachdem sein Auge diese weiten Felder von Unmännlichkeit, diese Steppen von geistiger Dürre, diese ungeheuren Flächen von Unselbständigkeit durchwandert, hat er sich selbst die Frage gestellt: Wie kann ein ganzes Geschlecht so werden? Wie kann es in dem Grade gelingen, alles Fruchtbare und Hervorragende schon im ersten Keime zu knicken? Und er hat sich ein Bild von der Werdegeschichte dieser Generation gemacht und Abraham Löwdahl's Elternhaus und Schulleben geschildert, um uns zu zeigen, von was für einer Art Eltern die Glücklichgestellten und Bestveranlagten in dieser Generation abstammen und was für eine Erziehung sie in Schule und Heim erhalten haben — ein ebenso ausgezeichnetes, wie einfaches Thema.

Wir sehen erst das Kind umhergeführt auf der grossen dürren Kenntnisswiese mit demselben magern Futter für Alle, sehen es erzogen werden mit mechanischem Auswendiglernen, mit unfruchtbaren Kenntnissen von todten Dingen und Personen, mit Unwissenheit über das lebendige Leben und Geringschätzung gegen dasselbe, mit Vorstellungen von einer privilegirten Stellung kraft dieser so sehr zweifelhaften Bildung. Wir sehen den Hochmuth sich im selben Grade entwickeln, wie die Fragelust erstickt wird. „Es ist eine harte Zeit", heisst es im Roman, „die vom vierzehnten zum fünfzehnten Jahr. Die Augen offen ....., erwachende Fähigkeit und Wille, Alles zu verstehen, ein flammender Drang die Welt zu erobern und was hinter der Welt ist und was hinter dem Dahinter ist — und nichts als Staub! uralter, extrafeiner Staub, niederrieselnd in jede Pore, hingeweht

über jede sprossende Frage!“ . . . . . Es ist der ganze Unterricht der gelehrten Schule, der in diesem Licht gesehen wird, doch die Spitze der Angriffe ist gegen den Lateinunterricht gewendet und ich glaube, dass Kielland hier richtig gezielt und gut getroffen hat.

Ist das Gehirn des Kindes nun vorläufig mit Vocabeln und Regeln und Namen vernagelt, so entfaltet die Schulzucht in der schlechten Schule ihre Wirksamkeit. Wir sehen, wie sie im Verein mit dem Einfluss des Hauses nach und nach die individuelle Urtheils- und Widerstandskraft ausrottet, das frische, unmittelbare Gerechtigkeitsgefühl mit der Wurzel ausreisst, auf den charakterlosen Fleiss Prämien setzt, den Jüngling aus aller Kraft in Gehorsam und Correctheit treibt und mit ihrer Aufgabe erst ganz fertig ist, wenn der letzte Funke von Trotz erloschen. Der Jüngling hat gelernt, sich dessen zu schämen, was in seinem Seelenleben nicht uniformirt ist, gelernt, sich danach zu sehnen, wie die Anderen zu sein. Stück für Stück werden die Vorsätze seines Kindheitslebens und die Ideale seiner Knabenjahre niedergebrochen und der Erde gleich gemacht.

Ist der Fünfzehnjährige endlich so weit, dann tritt — wie Kielland zeigt — noch eine Macht hinzu und streut Salz auf die Ruine seiner geistigen Selbständigkeit. Das ist der Katechismusunterricht mit seinem barbarischen Aufsagen, der in dem leichtsinnig und theatralisch, aber doch widerstrebend abgegebenen Confirmationsgelübde gipfelt.

Nun steht die Persönlichkeit in ihrer ganzen Anlage fix und fertig vor uns, bereit, ein Bureaukrat von untadelhafter Correctheit, oder ein Fabrikant zu werden, der seinen Betrieb dadurch stützt, dass er mit allen guten Mächten der Gesellschaft geht. Und Kielland fügt nun noch den einen, in Wahrheit genialen Zug hinzu, der übrigens leider nur angedeutet, nicht ausgeführt ist: Als der Trotz des Jünglings gebrochen ist, verschwindet er

nicht spurlos; denn so verschwindet nichts. Was in der frühesten Jugend noch Kraft, Vorsätze, Oppositionsgeist gegen das Officielle, Anlauf zu uneigennütziger That war, das verwandelt sich auf echt nordische Art in ohnmächtiges Hohnlächeln, in matten Spott, in jenes Belächeln und Bewitzeln, das in der officiellen Sprache der ausserordentliche und hoch entwickelte Sinn für das Komische in den nordischen Ländern genannt wird. Dieser gelobte Sinn für das Lächerliche ist bekanntlich in der Regel nur das Versteck und die Waffe der Ohnmacht. Man lacht theilweise über das, worüber man nicht lachen sollte — um sich den Schein der Ueberlegenheit zu geben — theils über das, was man niederschlagen sollte; im letzteren Fall ist die Spitzigkeit und Witzigkeit der befreiende Knips, den man in der Tasche schlägt. Hat man gelacht, so hat man immer den Eindruck, dass man eine gewisse Opposition gemacht und eine gewisse Selbständigkeit an den Tag gelegt hat.

Was wir bei Kielland überblicken, ist also der zeitig begonnene und rasch beendete Bildungsprocess, durch den ein braver und tüchtiger Knabe in eins der Normalexemplare der höheren Klassen verwandelt wird. Wie wahr ist dieses Lebensbild! Wer kennt es nicht aus dem privaten und öffentlichen Leben! Wie typisch ist nicht dieser Process! Es giebt keinen, von dem ein Mann im Norden so häufig Zeugen gewesen wäre. Im Gesellschaftsleben, in der Litteratur, im politischen Leben.

Im Gesellschaftsleben begegnen wir dem jungen Mann, der wie der Student in Kielland's „Ein Mittag" in glühenden Worten davon redet, dass für ihn „Recht immer Recht sein solle", der von dem Respect für die Wahrheit spricht, „woher sie auch kommt". Der Adjunkt, der die Welt und die Menschen kennt, sagt kaltsinnig: „Ja, ja, das ist Alles ganz gut; aber wartet nur; ich behalte doch Recht; er wird noch gerade so wie die Anderen" Und der Adjunkt behält recht.

In der Litteratur tritt der junge Schriftsteller mit der Unbändigkeit der Jugend und der Unerfahrenheit des Idealismus hervor. Dann beginnt die Erziehung Abraham Löwdahl's. Jedesmal, wenn er etwas Muthiges schreibt, wird es Machwerk genannt; so oft er etwas Farbloses schreibt, wird es gelobt; begeht er endlich etwas Charakterloses oder Niedriges, so ist des officiellen Entzückens kein Ende; ewige Aufmunterung jeder Schwäche, ununterbrochenes Anspornen zur Verrätherei gegen das was ihm am heiligsten sein müsste; wenn er endlich keinen Funken des heiligen Feuers mehr in seiner Seele übrig hat, so ist Alles gut; er wird von der feinen und guten Gesellschaft acceptirt, er ist „gerade so wie die Anderen" geworden.

Was endlich die Confirmationsvorbereitung zur politischen Rechtgläubigkeit angeht, so pflegt sie sich sehr rasch zu vollziehen. Man ist so gewohnt, Leute, die grosse Gelöbnisse als Männer der Opposition gegeben, im Handumdrehen in Confirmanden verwandelt zu sehen, dass nichts mehr überrascht. Das Gelübde wird auf der Wahltribüne abgelegt, ebenso wie das andere Gelübde im Grunde widerstrebend, aber leichtsinnig und theatralisch.

Es ist etwas Allgemeingiltiges, Adam-Homo-Artiges an dem jungen Herrn Abraham Löwdahl. Wie wir ihm im Roman begegnen, ist er von Anfang an ungewöhnlich glücklich gestellt, da er eine ausgezeichnete Mutter hat. Aber er erbt ihre Gesinnung nicht, oder nimmt sie wenigstens nicht in das Mannesalter hinüber. Das ist seine eigene Schuld, insofern er nach und nach allzu verschüchtert und feig wird, um dem Druck der ihn umgebenden Welt, besonders dem des weltklugen und, nach kleinen Verhältnissen, begabten Vaters widerstehen zu können; und es ist der Mutter Schuld, insofern sie, die sich dem Augenblick genähert hat, wo sie, gerade am kritischen Zeitpunkt im Leben des Sohnes, ihren Mann durchschaut, stark von einem anderen Mann in

Anspruch genommen ist, der sie, wie untergeordnet er auch als Charakter sein mag, durch eine gewisse Gemeinschaft der Ansichten und eine anscheinende Kühnheit und Vorurtheilslosigkeit gewinnt; es ist schliesslich keines Einzelnen, sondern die Schuld des öffentlichen Zustandes, wie Kielland ihn schildert, eines Zustandes, so schlaff und dumm, pharisäisch und verheuchelt, dass die Besten sich isolirt, von allen Seiten im Stich gelassen fühlen. Durch die unvermeidliche Berührung mit der ansteckenden Schwachheit der Anderen besudelt, empfinden sie sich in den entscheidenden Augenblicken so unnütz, so verzweifelt befleckt, so fertig mit sich selbst und Allem, dass es ihnen ist, als wären alle Meerstrassen geschlossen, und kein anderer Ausweg übrig, als der letzte.

Es ist ein schneidender Kummer in einer solchen Schilderung. Es ist dieselbe Stimmung in ihr, die in den „Stützen der Gesellschaft" von Ibsen, den „Jungen Tagen" von Schandorph, den „Arbeitsleuten" von Kielland die Besten nach dem fernen Westen auswandern liess, welche hier die einzige reine und strenge Gestalt in der kleinen Gesellschaft sich hinüberretten lässt in das dunkle Jenseits. Sie ist die Ueberwundene, die sich verloren giebt. Ueber ihrem Grabe bläst das grosse, ineinandergeknetete Philisterium, das sie zu Grunde gerichtet, seinen Trauer- und Siegeschoral. Es hat bei dieser Gelegenheit wieder die Fähigkeit seines kräftigen Organismus bewiesen, allen Krankheitsstoff auszustossen, der ihm ein Pfahl im Fleisch und ein Dorn im Auge ist.

Sie war kein grosses Weib, die arme Frau Wenche, kein „Eisen" und kein Genie, aber sie war, wie der Typus der frischen, wahrheissliebenden Frauen im Norden ist, ernst in ihrem Gefühlsleben, auf dem rechten Weg in ihrem Gedankenleben, arm an Kenntnissen und unsicher in ihrem Raisonnement. Sie war dem ausgesetzt, sich zu einem Manne hingezogen zu fühlen, der viel geringer als sie selbst war, weil sie in den kleinen norwegischen

Städten, die sie kannte, nie einen anderen, geschweige denn einen besseren Alliirten gefunden, als diesen Herrn Mordtmann. Sie war eine Phantastin in ihrem Verhältnisse zu diesem Mann. Als die Phantasterei zerreist, nimmt sie sich das Leben. Und sie nimmt sich das Leben, wie man es in der Regel thut, aus Mangel an Phantasie. Ihre Phantasie zeigt ihr kein anderes Mittel, sich von ihrer Qual zu befreien, als dieses eine. Auch dieser Zug hat eine tiefe Wahrheit. Die Erklärung der ungeheuren Zahl von Selbstmorden in den nordischen Ländern dürfte die sein, dass diese kleinen Gesellschaften zugleich überaus phantastisch und überaus phantasielos sind. Phantasterei und Phantasielosigkeit im Verein erzeugen Selbstaufgeben.

Abraham Löwdahl hat in der Schule einen Freund gehabt, der ihn bewunderte und dessen Beschützer er als Entgelt war, einen armen kleinen Bastard, der den kriegerischen und römischen Namen Marius führte und den der gelehrte Unterricht, Mathematik und Latein, um Verstand und Leben bringt. Alles, was in Abrahams Gemüth an uneigennütziger Hingabe und an Trieb, sich der Kleinen und Schwachen in Vertheidigung anzunehmen, vorhanden war, kommt im Verhältniss zu diesem Freund zum Ausbruch. Seinetwegen vergisst Abraham sich einem Lehrer gegenüber und bricht (übrigens bei einer allzu unbedeutenden Gelegenheit und auf eine zu geringfügige Art) die Disciplin der Schule. Als Marius stirbt, stirbt mit ihm das Gefühl der Knabenritterlichkeit in Abrahams Gemüth; und als Frau Wenche nicht lange danach die Giftflasche leert, nimmt sie Alles, was an Hochherzigkeit und Wahrheitstreue im Sinne des Sohnes übrig war, mit sich ins Grab. Ihr Tod gehört organisch mit in das Buch, dessen Held Abraham ist, denn mit ihr stirbt alles Beste in ihm.

„Gift" ist ein wahres Buch, an einzelnen Stellen tief in seinem Gedankengang, und es ist im Grossen und

Ganzen untadelhaft geschrieben. Es fehlt weder an Witz in den humoristischen Abschnitten, noch an Feinheit und Geist in den letzten schwerernsten Partien. Die Erzählertechnik ist hier sehr entwickelt; mit sicherer Gewandtheit hat Kielland überall, für den Leser unmerkbar, verstanden, auf einigen wenigen Seiten in den Einschlag der Erzählung Alles hineinzuweben, was für die Vorgeschichte der Personen nöthig war.

Aber eine Einwendung ist doch gegen den Bau des Romans zu machen.

Das Buch schliesst sich nicht genug zusammen. Es enthält zwar nicht wie „Schiffer Worse" ein Kapitel, dessen einzige Bestimmung es ist, die Brücke zu einem andern Roman zu schlagen, aber es ist gleichwohl nicht so einfach und kräftig componirt, wie es „Schiffer Worse" war. Das beruht, wie mir scheinen will, darauf, dass die nordischen Dichter beim Anlegen ihrer Bücher überhaupt nicht hinreichend künstlerisch zu Werk gehen. Sie opfern selten oder nie für die Einheit des Buches eine Partie, die aus dem einen oder andern Grund auszuführen sie amüsiren könnte. Daraus entspringt nicht selten eine gewisse Unproportionirtheit im Bau der Erzählung. Hier breiten sich anfangs die Schulscenen, besonders die, welche den kleinen Marius zum Mittelpunkt haben, so stark aus, als wäre Marius die Hauptperson des Buches und als wäre ihm eine ganz andere Zukunft vorbehalten, als die an Gehirnentzündung zu sterben. Ein langes Gespräch über Schulwesen, welches das ganze vierte Kapitel ausfüllt, ist auch im Verhältniss zu seiner Unterhaltsamkeit recht breit.

Doch was sich gegen diese Partie anführen lässt, sind nicht allein die Bedenken hinsichtlich der Länge und Breite; es wäre vortheilhafter in Betreff der Idee des Buches gewesen, wenn dies Gespräch und das fünfte Kapitel über die Eulen und über das Latein, das sich daran schliesst, dem Roman mehr Perspective gegeben

hätte durch eine gedankenreichere und tiefergehende Auffassung der pädagogischen Bedeutung, welche der Lateinunterricht von ehemals hatte und jetzt noch hat.

Es ist wahr, die Rolle, die der Lateinunterricht in unseren Tagen spielt, ist in der Regel viel zu gross. Er ist ein Ueberrest der Kultur älterer Zeiten, der nicht auf die Dauer stehen bleiben und anderen, nützlicheren Kenntnissen den Platz wegnehmen darf, seien sie nun von ideeller oder praktischer Art. Man kann nur lächeln, wenn man die Argumente hört, mit denen der Lateinunterricht heutzutage vertheidigt wird, das Argument von dem Verstandbildenden an der lateinischen Grammatik, oder das andere von der Erleichterung, die das Latein dem gewährt, der von dieser Sprache zu dem Italienischen oder Spanischen übergehen will. Als ob Einer von Hunderten dazu käme, Italienisch oder Spanisch zu lernen, und als ob es nicht besser wäre, sich gleich eine dieser lebenden Sprachen bis zur Vollendung anzueignen. Wahrlich, nicht mit solchen kümmerlichen Argumenten vertheidigte ein Gelehrter zur Reformationszeit oder während der Renaissance das Lateinstudium. Er betonte mit Recht dessen Unentbehrlichkeit, weil Latein die Universalsprache der Bildung war, die Sprache, in der sozusagen alle bekannte zeitgenössische und ältere Kultur vorlag. Man vermisst bei Kielland einen Eindruck davon, ein Verständniss, wie bedeutungsvoll und reich die Bildung gewesen, deren einziges Organ einmal das Latein war, eine Einräumung davon, dass wir nicht geradezu von Absurditäten, sondern von einem Erbe leben. Wenn man sein Eulenkapitel liest, in dem schon zur Zeit der ersten Mönche der bleiche Mann seine Stirn „an der dunklen Stelle im Tacitus" reibt, so nimmt sich das aus, als sei das Lateinstudium auch im Mittelalter schon eine philologische Pedanterie gewesen. Kielland übersieht ganz die Bedeutung davon, dass allein durch diese Sprache, Männer, die im orthodoxen Christenthum

erzogen waren, die Philosophie des Alterthums kennen lernten, dass Männer, die in orthodoxer Moral erzogen waren und unter einer rechtlosen Tyrannei lebten, durch sie allein von den Thaten der grossen Heiden unter den Republiken des Alterthums erfuhren. Die Auffassung Kielland's hat einen Beigeschmack von Amerikanismus, der mir persönlich keine Sympathie einflösst. Es nimmt sich aus, als erkenne er keine andere Erziehung, als die utilitaristische an. Ich glaube, sein Buch hätte noch stärker gewirkt, falls er dem Studium der klassischen Sprachen mehr Vernunft zugestanden und seine Angriffe auf den Madvigianismus allein gerichtet hätte. Es muss sich doch ein Mittelweg zwischen Amerikanismus und Madvigianismus finden lassen.

Es lässt sich noch eine kleine Einwendung gegen die Schreibweise machen. Kielland ist mit seinem fast englischen Stil ein Erzähler ersten Ranges, kein Schilderer. Zu einer Zeit, wo die beschreibende Darstellung so stark um sich gegriffen hat, dass man seitenlang vom Spielen der Sonnenstrahlen auf ein paar Fortepianobeinen lesen muss, ist es im höchsten Grade wohlthuend, einem Schriftsteller zu begegnen, der gerade auf die Sache losgeht, die er dargestellt haben will, und mit Gemüthsruhe alle Nippesgegenstände auf einer Etagère in der Ecke überspringt. Aber Kielland ist auf mehreren Stellen allzu wenig Maler, so wenig, dass man die Scene, von der er erzählt, gar nicht vor sich zu sehen vermag. Wenn der Tod des kleinen Marius so geringen Eindruck macht, wenn er so dürr und tendenziös wirkt, dass man im Grunde gar nicht an ihn glaubt, so beruht das zu einem wesentlichen Theil darauf, dass er wie ein logisches Resultat, ein mathematisches Facit mitgetheilt wird. Man sieht das Zimmer nicht vor sich, in dem der kleine Marius stirbt. Wir brauchen das nicht Zug für Zug ausgepinselt zu haben, aber wir müssen es sehen; nun geht Marius' Tod in dem abstrakten Raum vor sich, und wir

haben weder einen Eindruck des Lichts, noch der Luft, noch der Physiognomien in diesem abstrakten Raum.

Man findet es zuweilen als eine Partei- oder Schulerscheinung bezeichnet, dass nordische Bücher unserer Tage sich so häufig angreifend verhalten. Sie werden von Unzufriedenheit mit der Gesellschaftsordnung, wie sie ist, getragen und sie erwecken Unzufriedenheit mit ihr. Zufriedene Leute sehen hierin nur eine Mode wie die, sein Haar à la malcontent zu tragen. Es ist indessen nichts Zufälliges in dem negativen Gepräge, das die gute nordische Poesie des letzten Jahrzehnts gehabt. In unseren Tagen wird mit Nothwendigkeit alle Dichtung im Norden, die gesunde Lebenskraft in sich hat, gesellschaftskritisch werden. Was von idyllischer Litteratur, d. h. von Litteratur, in der sich keine Unzufriedenheit mit dem Bestehenden spüren lässt, erscheint, wird unumgänglich eine Poesie sein, die auf Reminiscenzen an die alte Weltauffassung und an die Kunst einer älteren Zeit erbaut ist, deren Auflösung wir erleben.

Die Ursache ist einfach: alle Kunst ist der Ausdruck einer Lebensanschauung. Je stärker und voller die Uebereinstimmung zwischen der Lebensanschauung des Künstlers und der ihn umgebenden Gesellschaft ist, desto harmonischer wird er scheinen oder sein. Aber man lebt augenblicklich im Norden in einer Periode, in der ein fast schreiender Gegensatz zwischen der theologisch-pädagogisch-politischen Grundanschauung, auf der die officielle Gesellschaft ruht, und der Weltbetrachtung besteht, die fortgeschrittene Geister sich angeeignet haben. Daher der Conflict zwischen der Litteratur und der Gesellschaft. Was in der nordischen Litteratur heutzutage idyllisch ist, was, nachdem es seine Waffen niedergelegt, mit wehenden Fahnen und voller Musik aufzieht, das wird in der Regel nur das sein, was mit der Vergangenheit kapitulirt hat. Die wirklich lebendige Litteratur ätzt und zehrt vor unseren Augen ein Bruchstück nach dem

andern von der Lebensanschauung weg, auf deren Grund die Poesie der Vorzeit ihre leichten, hellen Festsäle aufführte. Die neue Litteratur fragt sich vorwärts, gräbt sich vorwärts. Die Probleme, die sie wie Maulwurfshügel aufwirft, verrathen ihre unterminirende Arbeit. Erst wenn eine neue positive Weltanschauung, die, welche man jetzt tastend mit Namen wie Humanismus oder Naturverehrung zu bezeichnen sucht, als Macht in der nordischen Gesellschaft anerkannt ist und die Staats- und Gesellschaftsformen mit ihrem Freiheitsgeist durchdrungen hat, erst dann wird wieder eine Poesie erstehen können, die harmonisch ist ohne Süsslichkeit und lebensfroh ohne Geistlosigkeit und Flachheit.

IV.

(1891)

Die Romane Alexander Kiellands sind bisher zu gleicher Zeit, wie sie in Kopenhagen herausgegeben wurden, in deutscher Sprache in der „Deutschen Rundschau" erschienen. Mit seiner letzten Erzählung „Jacob" ist dies nicht der Fall. Vielleicht ist der Roman der immer etwas concilianten Zeitschrift zu stark und angreifend, zu pessimistisch vorgekommen, vielleicht hat man gefunden, dass er auf deutsche Verhältnisse nicht passe. Jedenfalls ist der hier geschilderte Zustand specifisch nordisch.

Die Erzählung theilt uns mit, wie ein junger Bauer, der vom Lande in die Stadt eingewandert ist, mit seinem Wolfshunger nach Gold und jeglicher Art Lebensgenuss, stark durch das Generationen hindurch niemals angegriffene Kapital von physischer Kraft, sparsam bis zum Geiz, geldgierig bis zum Diebstahl und Wucher, durch eine Rücksichtslosigkeit, die weder Scham noch Scheu kennt, sich in kürzester Zeit zum mächtigen Mann emporarbeitet, vom Ladenjungen zum grossen Kaufmann und Bankdirektor steigt und, nachdem er sich kühn, geschickt, undankbar,

brutal, aller Skrupel ledig erwiesen, durch Allianz mit der Geistlichkeit und allen conservativen Mächten einerseits, durch die Sympathien, die ihm die Volkspartei wegen seiner volksthümlichen Herkunft entgegenbringt, andererseits, Mitglied des Storthings, bald decorirt, und eine gefeierte Stütze der Gesellschaft wird.

Ganz glatt ist diese Laufbahn nicht. Zwar begegnet Törres Wold keinem ernsten Widerstand, aber er begeht hie und da eine Unvorsichtigkeit, einen Fehlgriff. Doch mit der Hartnäckigkeit des völlig Gewissenlosen bringt er das Verlorene wieder ein, macht den Fehler wieder gut und verbleibt auf allen Punkten Sieger. In der Mitte des Buches sagt ihm eine schöne, kokette Dame: „O — Sie nehmen alles so grob; kennen Sie etwas, das mächtiger ist als das Weib?“ — „Ja, den Mann, wenn er Geld hat,“ antwortet der Held, mit seinen gelbweissen, starken Bauernzähnen lächelnd. Und die Erzählung giebt ihm Recht, denn sein zusammengestohlenes, durch Wucher vermehrtes Geld verschafft ihm Reichthum, und schöne Frauen wie politische Macht fallen ihm dann von selber zu.

Es giebt in der Anlage des Buches etwas, das an die Carrière Octave Mourets in Zolas „Au bonheur des dames“ erinnert, anderes, das die Rücksichtslosigkeit und die Triumphe Bel-Ami's bei Maupassant ins Gedächtniss ruft. Doch von jeglichem anderen Unterschied zu schweigen, ist der Geist des Kiellandschen Romans ein ganz anderer, als der Geist der französischen Erzähler. Die Franzosen sind reine Künstler. Sie haben ihre Freude daran, zu beschreiben, und schildern um der Schilderung und Beschreibung willen. Sie leben in grossen Verhältnissen, wo Alles sie interessirt, wo Vieles sie entrüstet, und wo selbst die Keckheit und Frechheit der Emporkömmlinge — von einer Seite gesehen — sie unterhält. Es wird vor ihren Augen ein reiches Schauspiel, eine im grossen Stil gehaltene Tragikomödie aufgeführt.

Es ist anders in einer so kleinen und engen Gesellschaft wie der norwegischen. Was Kielland zum Schreiben inspirirt, erweckt fast ausschliesslich seine Entrüstung und eine Verachtung, die Masken abreissen und strafen will. Sein kleines Land verträgt nicht den immer wiederkehrenden Sieg solcher Elemente, die vom Bauern die ursprüngliche Kraft und von der Stadt die Verderbtheit und die Heuchelei haben. Er schreibt als Patriot, und es ist ein glühender Patriotismus, der ihn zum satirischen Dichter macht.

Deshalb hat er dafür gesorgt, seiner Schilderung einen sehr genau bestimmten historischen Hintergrund zu geben. Die Handlung spielt in unseren Tagen, und es wird sorgfältig gezeigt, wie nur zu einer solchen Zeit ein solches Geschehniss möglich sei.

„Die Jahre," heisst es, „in welchen Törres Wold sich in der Stadt emporarbeitete, waren von der allgemeinen Schlaffheit des Landes gezeichnet. Die Massen athmeten noch wie eine schwüle böse Luft die alten Gedanken ein, während die neuen gebunden gehalten oder durch Verschweigen und Heuchelei verketzert wurden. Seit langen Zeiten hatte die Priesterschaft nicht eine solche Macht gehabt; überall war der Pfarrer da — nicht nur wie vorher in der Schule und im Haus, sondern überall in dem öffentlichen Leben; in der Politik hatte jede Partei ihren Pfaffen, und die Scheinheiligkeit durchdrang das ganze Dasein, hob das Niedrige empor und verkrüppelte das Gesunde. Die Wissenschaft kroch feige mit kleinen reservirten Notizen hervor; alles höhere geistige Leben wurde verdächtigt; die Litteratur und die Kunst wurden verhöhnt, weil sie neu waren, und alles wurde für den gemeinen Mann zurecht gelegt. Deshalb wurde die Lebenslust grell und ausschweifend, wo sie hervortrat, während das Frische und Volksthümliche im Leben und in der Denkweise schlammig getrübt ward. Denn wenn die höchste Arbeit des Gedankens

und des Geistes keinen Pfifferling werth sein sollte im Vergleich mit dem flachen „Bekenntniss", so gab es keine Ursachen, sich zu geniren, und die Niedrigsten und der Kultur am fernsten Stehenden gaben für das ganze Land den Ton an. Es war die alte sogenannte Intelligenz, die das herbeigeführt hatte. Durch die Pfaffen und die Presse hatte sie einen solchen Hohn gegen moderne Kultur und modernes geistiges Leben verbreitet, dass sie sich in ihren Anschauungen mit dem ganz plebejischen Knechtssinn von unten begegnete. Und gemeinsam blieb dann nur die officielle Religiosität, an der Alle, wenn sie nicht ausgesondert sein wollten, theilnehmen mussten. So war die Gesellschaft den niedrigsten Instinkten offen gelegt.

Das ist der Grundgedanke des Romans: wenn ausser der Rechtgläubigkeit alle geistigen Werthe nichts gelten sollen, so bleibt als entscheidende Potenz in einer Gesellschaft nur das Geld übrig; und so stehen im Norden augenblicklich die Sachen.

Es liegt in dem Satze kaum so viel Uebertreibung wie die künstlerische Darstellung an sich diese mit sich führt. Für Norwegen und Dänemark sind die Zeiten Christians des Sechsten, die Herrschaft des öden Pietismus und der officiellen Frömmigkeit zurückgekehrt, und in Schweden steht es nicht besser, eher schlimmer.

Deshalb hat in dem neuen Roman von Kielland der Held Charakterzüge, die man bei den Emporkömmlingen verwandter Art in französischen Büchern niemals findet, die ursprüngliche Furcht vor der Bildung, den Neid auf sie als einen ihm unerreichbaren Vorzug, den Hass gegen sie, weil sie Ueberlegenheit über ihn bedeutet, die freudige Erleichterung, als er von dem Pfarrer erfährt, dass diese Bildung der „Gebildeten" gar nichts auf sich hat, längst von Frömmigkeit überflügelt worden — und schliesslich ein stetig wachsendes Selbstgefühl, je besser es ihm gelingt, die Gebildeten für sich zu gewinnen oder sie zu demüthigen.

Der Pastor, ein Landkind, wie er selbst, sagt dem Helden das erlösende Wort, indem er ihm erklärt, wie er von „der bäuerischen Dummheit" geheilt worden, dass es zwischen den Bauern und den sogenannten Gebildeten eine Kluft gäbe. Auch er habe sich anfänglich vorgestellt, Bildung und Gelehrsamkeit seien das Höchste. Sobald er es aber bis zum stetigen Verkehr mit den Beamtenfamilien gebracht, habe er nicht allein die Roheit ihrer Sitten entdeckt, sondern auch erfahren, dass „sogar, wenn die Herren anständig unter den Damen sassen und in vollem Ernst sprachen, nie anderes zu hören gewesen sei als einstimmiges Heruntermachen alles dessen, was er, der Pastor, als zur Bildung gehörend betrachtete"; jeder Name eines Zeitgenossen, zu dem er emporzuschauen gelernt, wurde geschmäht, neue Kunst und neue Litteratur waren lauter Hässlichkeit und Unsittlichkeit, die Wissenschaft wurde als etwas sehr Unzuverlässiges hingestellt, womit nur einige wenige Auserlesene sich abgeben dürften. Die ewige Wahrheit sei doch nur dem kindlichen Glauben zugänglich.

Da Törres Wold diese Erfahrungen des Pastors recht verstanden hat, erhält seine Lebensansicht die sichere Form. Er begreift, dass er für die Zukunft nur auf sein Geld und seinen Willen zu rechnen braucht. Er weiss jetzt auch, wie er als Storthingsmitglied aufzutreten habe. Er fühlt sich in dem Storthingsgebäude, „diesem Palast für die schwindelnde Wichtigkeit," wohl zu Muthe. Er hat keine Eile damit, als Redner aufzutreten, er weiss, dass er schon durch sein Geld und seinen gesellschaftlichen Einfluss einen nicht geringen Platz im Reichstage einnimmt, und es liegt ihm nur daran die Gelegenheit zu ergreifen, eine einzige, nicht lange Rede zu halten — eine Rede, die Jedermann, der nordische Reichstagsverhandlungen verfolgt hat, auswendig weiss, so oft hat er sie gehört:

„Eines Vormittags, da der Saal und die Gallerie vollzählig besetzt waren, erhob er sich in einer Debatte über etwas zum Schulwesen Gehöriges und sagte, dass er, was ihn beträfe, ausschliesslich auf dem Boden des kindlichen Glaubens stehe. Es sei ihm nicht unbekannt, dass man heutzutage, wenn man für einen gebildeten, einen fortgeschrittenen Mann gelten wolle, so was nicht sagen dürfe: aber er wolle es doch sagen — einfach und bieder wie er nun einmal sei, aus der Wurzel des Volkes emporgeschossen — ja es sei ihm sogar sehr lieb, in diesem Saale es bekennen zu dürfen, dass er nicht weiter gekommen sei, als bis zum niedrigen, demüthigen Boden des kindlichen Glaubens, und er wolle zu Gott beten, dass er nie weiter komme!"

In Deutschland mag diese Rede vielleicht sonderbar erscheinen; in den nordischen Ländern ist durchaus nichts Sonderbares an ihr. Diese Reden, von solchen Lippen gehalten, sind unser tägliches Brod.

Es findet sich auf diesem Gebiet Aehnlichkeit zwischen den skandinavischen Reichen und England. Der Hauptmann Eduard Hope Verney, Mitglied des Unterhauses, Mitglied des Rathes für die Grafschaft London, der kürzlich wegen Verbrechens gegen die Sittlichkeit zu zwölfmonatlicher Gefängnissstrafe verurtheilt wurde, war bekanntlich ausserdem eines der wirksamsten Mitglieder der nationalen Gesellschaft für die Unterdrückung des Lasters; er hatte sich als Specialität die Aufhebung der Privilegien der beiden Etablissements „Empire" und „Alhambra" erwählt und forderte mit der ganzen Autorität seiner Stellung und seines tugendhaften Lebens, dass die Unterröcke der Ballettänzerinnen an den verschiedenen Schaubühnen Londons bedeutend verlängert würden. — Ein Mr. Verney würde im Norden ganz genau solche Antecedenzien haben. — —

Vorzüglich angelegt und gedacht, wie der neue Roman Kiellands ist, wird er doch nicht mit Recht als

ein völlig gelungener Wurf bezeichnet werden können. Kielland hat das Schema eines guten Buches geliefert, nicht das Buch selbst. Nur drei oder vier Kapitel des Werks sind wirklich ausgeführt, im Uebrigen ist es bei den Kapitelüberschriften geblieben.

Nicht dass Kielland oberflächlich gearbeitet, sich nicht Mühe genug gegeben hätte. Durchaus nicht; er ist der gewissenhafteste Künstler, und er hat mehrere Jahre geschwiegen, bevor er jetzt sprach.

Die Ursachen liegen tiefer, und es giebt deren zwei. Erstens ist Kielland, wie schon gesagt, zwar ein ausgezeichneter Erzähler, aber kein Maler. Er sieht nicht lebhaft vor seinen Augen, was er berichtet; er ist niemals dichterisch hallucinirt.

Wie der Raum, in welchem der kleine Marius stirbt, fast der abstrakte Raum, kein Zimmer, geschweige denn ein Krankenzimmer ist, so ist der Storthingssaal, in welchem Törres Wold seine gottergebene Rede hält, ein leerer, unbestimmter Raum; man sieht ihn nicht vor sich, hat nicht den geringsten Eindruck des Sichtbaren von der Situation. Die Rede wirkt in dem Romane fast, als wäre sie von dem Phonographen abgelesen worden.

Kielland ist zweitens mit all seiner scharfen Beobachtung und seiner moralischen Feinhörigkeit ein schwacher, niemals tiefer Psycholog. Seine schlechten Personen besonders sind immer zu böse, nie dumm genug. Sie haben allzu viel Vorsätze und Pläne und handeln fast immer genau so wie sie sich vorgenommen haben. Das heisst: sie sind nie unbewusst genug. Kiellands ganze Psychologie ist ein Verständniss des bewussten Menschenlebens. Wo das unbewusste Leben anfängt, hört seine Weisheit auf. Und das ist recht schlimm, da das Unbewusste und Halbbewusste einen so viel grösseren Theil unseres Ichs ausmacht als jene Partien unseres Wesens, die von der Sonne des Bewusstseins beleuchtet sind. Deshalb lässt er seinen Pastor so sprechen, wie Kielland selbst über

das Verhältniss der „Intelligenz“ zur Kunst und Wissenschaft denkt und spricht. Kielland schiebt ihm ein Bewusstsein unter, das ihm und seines Gleichen völlig abgeht. Und deshalb macht er aus seinem Bauern Törres Wold einen aus norwegischem Holz geschnittenen Machiavelli.

Dieser letzte Roman „Jacob“ hat — nicht wie er vorliegt, aber in seinem innersten Wesen — mehr Aehnlichkeit mit den philosophischen Romanen des vorigen Jahrhunderts, Voltaires zum Beispiel, in denen der Autor im Interesse der Satire immer mitspricht und immer durch die Personen spricht, als mit dem, was wir heut zu Tage Roman nennen. Es ist ein sehr, sehr geistreiches Buch, aber nicht mehr.

Kielland hat Worte, Bezeichnungen geschaffen, die in seinem Vaterlande sprichwörtlich geworden sind: z. B. das Wort „Die Kaninchen“ für die pietistisch pfäffische Partei („St. Johannisfest“) und so z. B. hier jene oben angeführte Bezeichnung des Storthingsgebäudes „dieser Palast für die schwindelnde Wichtigkeit“. Diese Fähigkeit ist aber eher die des spirituellen und witzigen Mannes, als die eines phantasiereichen Poeten. Kielland hat Witz wie kein anderer Norweger; und er ist nicht allein geistreich, er hat viel Gefühl, so viel, dass seine Satire immer eine Satire aus Begeisterung für Ideen und Ideale ist. Es liegt viel von der gebundenen Lyrik, die den Dichter macht, und viel von der ernsten Ueberzeugung, die den Charakter bedingt, in seinen grösseren und kleineren Werken. Kurz: er ist so nahe daran, ein bedeutender Dichter zu sein, wie man es sein kann, wenn man kein Maler und kein Psychologe ist.

13. J. P. JACOBSEN.

(1883)

Er ist der grösste Colorist der gegenwärtigen dänischen Prosa. So wie er malt, ist in nordischer Litteratur noch nie mit Worten gemalt worden. Seine Sprache ist farbensatt. Sein Stil ist Farben-Harmonie. Und er ist der seelenvollste, poetischste Sonderling unserer Prosa. Alles, was er sieht, wird zum Sonderbilde, Alles, was er schreibt, gewinnt ein Sondergepräge. Es ist eigenartig in der Form bis zur Manier, es ist innig im Ton bis zur Krankhaftigkeit. Alles ist verdichtet, zusammengedrängt, ohne Füllsel, ohne Zwischenraum. „Zwei Welten" auf zehn Seiten. Jeder Tropfen, den man aus dem Born seiner Rede auffängt, ist schwer, stark wie ein Tropfen Elixir oder Gift, duftend wie der einer wohlriechenden Essenz. Etwas Berückendes, Berauschendes liegt in seinem Vortrag. Es ist der stärkste Stimmungstrank, der in nordischer Prosa je gebraut worden.

I.

Eine Sprache gleicht einem Instrumente, das ab und zu frisch gestimmt werden muss. In jedem Jahrhundert pflegt die Sprache ein paar Mal umgestimmt zu werden.

Denn so wie kein neues Geschlecht sich damit zufrieden geben kann, die Gedanken des vorausgegangenen zu denken, so kann auch keine Gruppe von Männern der Schriftwelt die Sprache gebrauchen, welche die vorhergehende Gruppe schrieb. Sie soll und muss von den Vorgängern unendliches lernen, doch aus sich selbst heraus mit oder ohne Anstrengung sich ihre eigene Sprache schaffen, und der erste Schritt hierzu ist deren Umstimmung. Es giebt nun in der Kunst des Wortes anscheinende Virtuosen, deren eigentlicher Beruf der eines Stimmers ist. Sie stimmen und bestimmen für die Dauer einer ganzen Periode Geister und Litteraturen. (Lessing und Herder waren solche Stimmer.) Wenn diese am frühesten auftretenden Mitglieder einer Gruppe die Arbeit für eigenen Bedarf begonnen und durchgeführt, so zeigt es sich nicht selten zu ihrer Ueberraschung, dass sie nicht blos für sich, dass sie für ihre ganze Generation, ja auch noch für die kommende gearbeitet haben. Denn das später auftretende Geschlecht findet die Wege geebnet. Die neue Sprache ist ihm bereits geläufig, mundgerecht. Allerdings muss es den neuen Sprachstil seiner Individualität, seinem Bedürfnisse gemäss modeln und entwickeln, aber er bietet sich ihm als ein natürliches Werkzeug dar.

Die Vorposten der um das Jahr 1870 in der dänischen Schönlitteratur auftretenden Generation hatten eine harte geistige Arbeit zu verrichten. Als sie nach tiefgehendem, sich schwer vollziehendem Bruche mit der Tradition über das den Zeitgenossen Mitzutheilende einigermassen mit sich im Reinen waren, zeigte es sich, dass weder die philosophische, noch die allgemeine litterarische Sprache, wie die voraufgegangenen Geschlechter sie ausgebildet hatten, fernerhin zu gebrauchen war. Vom Standpunkte der damaligen Jugend gesehen, erschienen die grossen Unterschiede zwischen den Individualitäten des älteren Geschlechtes verschwindend klein

im Vergleich mit den Eigenschaften, die ihnen gemeinsam waren: Gegensätze wie Grundtvig und Kierkegaard begegneten sich in dem gläubigen Verhältnisse zum Uebernatürlichen und im Predigertone. Der gemeinsame Hang zum Theismus oder zu positiver Religion, zu speculativer Philosophie, zu idealistischer Poesie hatte die Sprache aller dieser Gegner und Gegensätze übereinstimmen lassen, und so verschieden Oehlenschläger, Grundtvig, Hauch, Ingemann, Heiberg, Hertz, Paludan-Müller und Andersen unter sich auch waren, so brauchte man doch nur von jedem von ihnen einen fünffüssigen jambischen Vers herzunehmen, um sich von der Aehnlichkeit zu überzeugen und die Unbrauchbarkeit ihrer Sprachform für die Jüngeren zu empfinden. Die altnordische Richtung hatte sich überlebt. Schon war Oehlenschläger's dichterisches Pathos von dem neueren norwegischen verdrängt. Eine andere Kunstprosa als die des romantischen Sagastil's hatte er nie besessen. Grundtvig's eigenthümliche barocke Prosaform wurde von seinen Anhängern karikirt und hätte Andern noch weniger zu Gesicht gestanden. Kierkegaard liess sich zwar nachahmen — und man hatte ihn getreulich nachgeahmt, den grossen Manieristen noch übermanierirt — aber auf keine Weise fortsetzen; der klare frische Strom der Heiberg'schen Prosa führte keine neuen Keime mit sich; die späteren Philosophen R. Nielsen und H. Bröchner, hatten, wie ihre Vorgänger, ihre Terminologie dem Hegelianismus entlehnt, von dem das junge Geschlecht sich eben losgerissen. Selbst der Uebergangszeit einziger Meister der Prosa, M. Goldschmidt, konnte nicht als Vorbild dienen, denn seine sorgfältig durchgearbeitete, stimmungsfeine Sprache war mit ihren Perspectiven von der mystisch-romantischen Lebensanschauung, deren Organ sie war, untrennbar. Da die Jungen dieser Lebensanschauung nicht huldigten, konnten sie sich auch nicht auf deren Sprachton einlassen.

Allein das junge dänische Geschlecht von 1870 stand in sprachlicher Hinsicht auch noch der Schwierigkeit gegenüber, dass es nicht nur im eigenen Lande eine aussterbende Schriftstellerschule vorfand, sondern bei seinem Auftauchen mit der frischen, fremdklingenden und doch vollkommen verständlichen Sprache der neuen norwegischen Dichterschule, der Björnsons und Ibsens, zusammentraf, einer neuen Sprache, in der Alles gesagt und gewagt werden konnte, einer Sprache, die mit ihrem Fjeldklange nach kurzlebigem Widerstande das dänische Publikum ganz und gar für sich gewonnen hatte. Mit ihren Dialekt- und Kraftworten, ihren kühnen Wendungen gebot sie über Formen und Ausdrücke, Klangfarben und Bilder, denen gegenüber die jungen dänischen Schriftsteller mit ihrer ererbten, geschliffenen, durch Ueberkultur entnervten Sprache sich eines furchtbaren Wettkampfes versehen mussten.

Unter solchen Umständen blieb den am frühesten auftretenden Jünglingen nichts Anderes übrig, als sich so viel wie möglich in sich selbst zu vertiefen, allmälich vollkommen selbständig zu werden, um dann ohne Rücksicht auf die Ueberlieferung allein ihrer Natur gemäss zu schreiben. Sie hatten denn auch bald erkannt, dass sie, die so ganz anders veranlagt waren, als das ältere Geschlecht in Dänemark, die mit ganz anderen Augen, mit weit grösserem Wirklichkeitssinn die Welt betrachteten, auch einer weit sinnlicheren, bilderreicheren Sprache als Jene bedurften. Sie waren plastisch, malerisch veranlagt, fühlten sich bis in die Fingerspitzen als Künstler und gaben dem Gebiete der Kunst eine weitere Ausdehnung, als es das frühere Geschlecht gethan. Sie betrachteten es als ihre Aufgabe und Pflicht, die Prosa mit nicht geringerer Sorgfalt zu behandeln, als ihre Väter und Grossväter auf den Vers verwendet. Auch keinen Zeitungsartikel mochten sie aus der Hand geben, der nicht in Bezug auf Stimmung oder Anschaulichkeit ein Kunstwerk

gewesen wäre. Ein altes Sprichwort sagt: Worte haben ihren Werth gleich Münzen. Diese jungen Schriftsteller schieden jedwede Wortmünze als werthlos aus, deren Gepräge durch den Gebrauch verwischt worden. Man ersetzte gewissenhaft die abstrakten oder philosophischen Ausdrücke, bei denen Niemand mehr etwas empfand noch dachte, durch frische Vorstellungsbezeichnungen, welche Bilder hervorriefen, Erinnerungen heraufbeschworen. Man wandte sich mittelst des Auges und des Ohrs an den Gedanken und versäumte nicht, die Sinne des Lesers zu unterhalten, sich seines Nervensystems zu bemächtigen, wenn es galt, auf seinen Verstand Eindruck zu machen.

Während auf solche Weise eine neue Schreibart in der Bildung begriffen war, nahmen die Schriftsteller der Uebergangszeit die Aufmerksamkeit des grossen Publikums in Beschlag. Die Jüngeren indess hegten die lebhafte Ueberzeugung, dass diese Autoren eben nur eine Uebergangszeit bezeichneten.

Im Jahre 1869 schrieb ich in Bezug auf Bergsöe: „In Dänemarks poetischer Production ist eine Pause eingetreten, und zwar schon seit geraumer Zeit. Eine Litteraturperiode liegt abgeschlossen hinter uns, eine neue und reichere wird hoffentlich über kurz oder lang erstehen. Die das Intervall ausfüllenden Romanschriftsteller bilden eine Gruppe für sich und theilen gemeinsam das zugleich freundliche und widrige Schicksal, einen hervorragenderen Platz einzunehmen, als er ihnen vor 20 Jahren gegönnt gewesen wäre, und all' der Aufmunterung, all' der Inspiration zu entbehren, welche die Mitglieder einer grossen poetischen Schule sich gegenseitig mittheilen." Was Bergsöe betrifft, so waren die ihm eigenthümlichen Vorzüge, die sich zunächst auf seine naturwissenschaftliche Bildung gründeten, eben die einer Uebergangszeit. Die Jüngsten lernten jedoch mehr aus seinen Fehlern, als aus seinen Vorzügen, indem sie erster

um jeden Preis zu vermeiden trachteten. Als der Verfasser des erwähnten Artikels Bergsöe zurief: „Lerne doch verwerfen, ehe du schreibst! Lass die stumpfen Federn sich alles dessen bemächtigen, was sie auf dem Wege der Trivialität vorfinden, lass sie, deren Schriften ohne Mark, in deren plumpen Köpfen kein eigener Gedanke lebt, alles mitnehmen, was der Auserwählte verschmäht. Du aber, sei Aristokrat, die gute Litteratur besteht allein aus Aristokraten", — da hatte er unter seinen Lesern Einen, bei dem (nach eigener Aussage) jene Worte einen ganz besonders mächtigen Widerhall fanden. Es war ein 22jähriger Jüngling, der nach privater Vorbereitung erst zwei Jahre zuvor die Universität bezogen hatte, und nun in aller Stille in Kopenhagen Botanik und Schönlitteratur trieb.

J. P. Jacobsen war in Thisted am 7. April 1847 als Sohn eines grösseren Kaufmanns geboren, und schon 1863 nach Kopenhagen gekommen, um dort seinen Studien obzuliegen. Er war unter den Jüngeren in Dänemark vielleicht der erste, auf den die Werke Darwins einen starken, nachhaltigen Eindruck hervorbrachten, und der sich der ganzen Tragweite ihrer Grundanschauungen bewusst wurde. In einigen kleineren Abhandlungen machte er das Publikum mit den Hauptideen Darwins bekannt und wurde in Folge davon in eine Polemik mit dem früheren Premierminister, Bischof Monrad verwickelt. In den darauf folgenden Jahren übersetzte er die beiden Werke Darwins „Ueber den Ursprung der Arten" und „Die Abstammung des Menschen" und gewann im Jahre 1873 die goldene Medaille der Universität für eine Abhandlung, die unter dem Titel „Aperçu systematique et critique sur les desmidiacées du Danemark" (Journal de Botanique 1874 Copenhague) gedruckt wurde.

Schon aus dem ersten Satze der ersten Abhandlung, die er (1871) drucken liess, fühlt man die An-

schauungsweise und die Stilbestrebung des jungen Autors heraus. Er lautet: „Wenn der Nordländer des Alterthums sich die hohen Götter dachte, erhob sich vor seinen Blicken Walhall mit breiten Pforten und flammenden Schwertern, den mit Harnischen bedeckten Bänken rings um die langen Tische, die sich unter des Saehrimnier wuchtigen Seiten und Heidruns goldumschlossenem Meth bogen." Uebrigens war der Vortrag dieser Abhandlung so ziemlich mittelmässig, der Ton unsicher und ohne Haltung, bald feierlich, bald witzelnd oder auch trocken, das Ganze stillos. Jacobsen, der sich später als ein so hervorragender Prosaschriftsteller erweisen sollte, gelangte früher im Vers als in der Prosa dazu, seine Eigenart zu entfalten. Am Ende der sechziger Jahre fing er an, sich als Dichter zu versuchen. Er erzählte eine alte Saga wieder in der Absicht, die dargestellten Ereignisse durch den Hinweis auf die seelischen Motive, welche von den Sagaerzählern meist übergangen werden, zu ergänzen, und schrieb einzelne lyrische Sachen, sowie einen grösseren Cyclus von Gedichten, die „Gurre-Lieder". Nichts von alledem wurde gedruckt, doch ist der genannte Cyclus keineswegs ohne Werth. Er enthält Liebeslieder zwischen Valdemar und Tove, Ausbrüche einer schmachtenden, verzehrenden Leidenschaft, die einen Augenblick gekrönt wird, ferner Valdemars herbe, sich wider Gott auflehnende Klage über Tove's Tod, endlich „Die wilde Jagd", in der die Abgeschiedenen: Valdemar, der Chor seiner Mannen, sein Knappe Claus Narr, zum Schluss auch ein armer lebender Bauer, über dessen Haupt der gespenstische Zug dahinfährt, Wechselreden halten. Noch ist vorerst nur der Keim der Originalität vorhanden, doch liegt in der Sprachbehandlung eine gewisse Breite, im Gefühlsausdruck eine gewisse Kraft, die zu Erwartungen berechtigt. Ich führe die folgenden Zeilen als Probe an:

Valdemar.

Wachet auf, alle König Volmers Mann',
Hurtig das rostige Schwert umgethan,
Holt aus der Kirche den staubigen Schild,
Tragend manch Zeichen und Trollenbild,
Wecket die Rosse, grasend im Staub,
Schmückt sie mit güldenen Kringeln und Laub,
Sprengt nach dem Gurrehag!
Heut ist der Todten Tag!

Gesang des Bauern.

Klapp, klapp, wie's schmettert, kracht,
Jagdhallo durchhallt die Nacht,
Anger entspriessen dem Sand,
Gold klingt hell auf das Land,
Klirren und Klappern mit Waffen und Wehr,
Kollern und Rieseln des Schutts rings umher,
Leichensteine stürzen zu Hauf,
Sausend fliegt die Kirchenthür auf,
Habichte flattern vom Thurm mit Geschrei,
Unter die Decke! Da fuhr's vorbei!

Unter diesen Poesien eines Zwanzigjährigen sind jedoch etliche, in denen Einem jener J. P. Jacobsen, den die Lesewelt später kennen lernte, bereits in seiner vollen Eigenthümlichkeit entgegentritt. So in dem merkwürdigen Gedichte „Eine Arabeske", das einen in der dänischen Poesie ganz neuen Ton anschlägt. Es giebt sich darin ein Gefühl kund, das sich in Pflanzen- und Blumen-Symbolismus ausdrückt, ein leiser Anklang an Shakespeare durch die Wildheit der Leidenschaft, an H. C. Andersen durch die liebevolle Vertiefung in die Natur:

Unter Tropensonnen,
Wächst ein seltsam Kraut.
Nur in tiefstem Schweigen,
Unter tausend sengenden Strahlen
Oeffnet es den Blüthenkelch
Eine flüchtige Sekunde.

Wie das Auge eines Tollen sieht es aus,
Wie die rothen Wangen einer Leiche,
Ich hab's geschaut in meiner Liebe.

Sie glich dem süss duftenden Schnee des Jasmins,
Mohnblut rann in ihren Adern,
Die kalten, marbelweissen Hände
Ruhten in ihrem Schoss
Wie Wasserlilien im tiefen See.
Ihre Worte fielen
Wie Blätter der Aepfelblüthe
Auf thaufeuchtes Gras u. s. w.

Wenn der Dichter in die Worte ausbricht „Aus der giftigen Lilie blendendem Kelch trank sie mir zu", oder mit dem Ausrufe „Alles ist vorbei" den einsam auf verschneitem Boden in dem braunen Walde wachsenden Dornstrauch schildert, dessen blutrothe Beeren, eine um die andere, in den weissen Schnee träufeln, „die glühenden Beeren in den kalten Schnee", so offenbart sich hierin bereits ganz jene geistvolle Auffassung der Pflanzenwelt, die in Jacobsen's Romanen und Novellen so eigenthümlich berührt. Das ist ein Dichter, vor dessen Blick sich das geheimste Innere der Pflanzenseele aufthut und der in ihr die Wesenselemente der Menschenseele erschaut.

Wenn er späterhin in humoristischer Weise schreibt, „die Convolvolusse liessen sich die Kelche bis zum Rande füllen, stiessen miteinander an und schütteten den Nelken Wasser auf die Köpfe," oder von den Lackviolen und Nelken bemerkt, „sie steckten wie die Schafe auf offenem Felde die Köpfe zusammen" oder wenn er erzählt, „die Goldblumen wussten sich vor Hitze gar keinen Rath mehr und standen und starrten der Sonne gerade in's Gesicht, die Mohnblumen aber hatten ihre grossen rothen Kornblätter abgeworfen und standen in blossen Stengeln da", so fühlt man wohl, dass er H. C. Andersen zum Vorgänger und zur Voraussetzung hat, doch so wie er ernst wird, gewahrt man alsbald dass ihm die Natur Anderes und mehr ist als eine blosse Märchenscenerie. Er hat

nicht erst nöthig, den Blumen Menschenantlitze zu leihen, um unsere Theilnahme für sie zu erwecken. Man lese die wenigen Sätze über den Anbruch des Frühlings in Clarens:

Jeder neue Tag brachte neue Blumen; er trieb sie in den Gärten am See in bunten Mustern aus der Erde; er lud sie dort unten auf die Zweige der Bäume, Riesenveilchen auf die Pawlownie und grosse purpurgesprenkelte Tulpen auf die Magnolia. Längs der Pfade zogen die Blumen in blauen und weissen Reihen dahin; sie füllten die Felder mit gelben Horden. Doch nirgends war solch ein Blumengedränge, als oben zwischen den Höhen, in stillen, geschützten Thälern, wo der Lärchenbaum mit hellfunkelnden Rubinenzapfen im lichten Laube stand. Denn dort blühten die Narcissen in blendenden Myriaden, die Luft bei ihren weissen Orgien ringsum mit bedeutendem Dufte erfüllend.

Jacobsen bedarf keiner andern Romantik, als jener der Natur innewohnenden, um stimmungsvoller als irgend ein Romantiker zu wirken. Er hat, was diese nicht erfassten, verstanden, dass die Natur der angekleisterten Uebernatürlichkeit sehr wohl zu entrathen vermag, dass sie, so wie sie ist, Stimmung, Schwärmerei in vollstem Masse in sich birgt. Wie würde sich ein japanischer Maler, einer von jenen, die nicht müde werden, in Blüthe stehende Kirschbäume zu malen, an seinen Schilderungen ihrer Herrlichkeit erlaben.

„Ueber den Blumen auf der Erde schwebten, von den hundertjährigen Stämmen der Kirschbäume getragen, wohl tausend strahlende Blumeninseln, an deren weissen, von Sommerfaltern roth und blau gesprenkelten Küsten das Licht sich schäumend brach."

Jacobsen benöthigt keiner fremden Feenwelt, um das Feenhafte dieser Pracht auszumalen:

„Vor ihren Fenstern standen die grossen Kirschbäume blüthenweiss. Bouquets aus Schnee, Kränze aus Schnee, Kuppeln, Bogen, Guirlanden, eine Feen - Architektur aus

weissen Blüthen, mit einem Hintergrunde von tiefstem Himmelblau."

Und wird diese Herrlichkeit mit dem Blick eines sterbenden jungen Wesens angeschaut, so verwandelt sie sich zu einem Burgsaale des Himmelreichs, wie er in Dantes edelsteingeschmücktem Paradies nicht schöner vorkommt:

„Draussen vor dem Fenster wurden im Scheine der untergehenden Sonne diese weissen Blüthen roth wie Rosen — Bogen auf Bogen baute sich aus dem Flor blüthenleicht zu einer Rosenburg, einem Chor von Rosen auf, und durch die luftigen Wölbungen dämmerte der abendblaue Himmel herein, während goldene Lichter und Lichter in Purpurflammen ihre Glorienstrahlen aus allen schwebenden Blumenguirlanden des Blüthentempels schossen."

Der Stil kommt in diesen Landschafts- und Blumengemälden dem metrischen Vortrage näher, als es sonst bei der guten Prosa der Fall, ja ist rein lyrisch, daher wir ihm auch in den wenigen Gedichten Jacobsen's begegnen. In seiner ganzen wilden Ursprünglichkeit waltet er in dem zweiten Arabeskengedichte, das Jacobsen 1874 unter dem Titel „Arabeske zu einer Handzeichnung Michel Angelo's" veröffentlichte, nämlich zu der in den Ufficien befindlichen unvergesslichen Zeichnung eines strengen, tiefschwermüthigen weiblichen Profils mit gesenktem Blicke. Den Anfang bildet die Schilderung eines südländischen Gartens zur Nachtzeit, mit den leuchtenden starren Blumenaugen der Magnolien, dem von Tuberosen und Jasminen ausgehauchten schweren Dufte, den goldnen Reben, die von angstvoll sich windenden Weinranken schwer ins Gras des Gartens fallen, eine Schilderung, welche an die malerische Kraft eines Böcklin in der Ausführung solch einer südländischen Nachtlandschaft gemahnt. Und noch eine andere Beschreibung der Nacht findet sich hier, die der gluthentbrannten Nacht, in deren weichen Händen der Wille Wachs, vor deren Hauch die

Treue Schilf wird, die nichts sieht, aber wie der Mond die Wasser des Meeres, das Blut in den Adern zur Sturmfluth heransaugt, — eine Beschreibung, in welcher die gewaltige blinde Mänade ein wahres Gegenstück zu Thorwaldsen's friedlich milder Nacht abgiebt. Das Gedicht, das übrigens wenig an Michel Angelo's Zeichnung erinnert, schliesst mit der folgenden, in ihrem erhabenen Ernste ihres Gegenstandes würdigen Schilderung und Deutung:

Sieh' der seid'ne Vorhang theilt sich,
Und ein Weib voll Herrlichkeit und Hoheit
Hebt sich dunkel ab von dunkler Luft.
Heil'ges Weh in Deinem Blicke,
Heil'ges Weh, das niemals heilbar,
Hoffnungslos und brennend heiss vom Zweifel.
Nächt' und Tage häufen sich auf Erden,
Jahreszeiten wechseln wie der Wange Farben,
Und der Menschheit Strom in langen Wogen
  Rollt dahin,
  Rollt und vergeht,
Während langsam stirbt die Zeit.
  Wesshalb Leben?
  Wesshalb Tod?
Wesshalb leben, da der Tod uns sicher?
Wesshalb kämpfen, da die schärfste Klinge
Unsern Händen einst entwunden wird?
Wesshalb doch der Qualen Scheiterhaufen:
Tausendstünd'ges Leben im langsamen Leiden
Langsam sich ergiesse in des Todes Leiden?

Ist dies Dein Gedanke, hehres Weib? —

Stumm und ruhig steht sie am Balcone,
Hat nicht Worte, Seufzer nicht noch Klage,
Hebt sich dunkel ab von dunkler Luft,
Wie ein Schwert durch's Herz der Nacht.

Waren die lyrischen Gedichte Jacobsens nur sehr wenige, so besassen sie dafür die Eigenschaft, ihren Platz in der Erinnerung zu behaupten. In ihrer Form

weichen sie von seiner Prosa nur wenig ab. Mit einem formfesten, regelmässig wiederkehrenden Metrum hätte Jacobsen in keiner Weise zurechtzukommen vermocht, dazu ist er zu modern. Er will, dass die Form sich an jeglichem Punkte nach dem Gefühl, der Stimmung, dem Inhalte richte. Er hat Richard Wagner's Widerwillen gegen die Strophe. So blieb er denn auch in der That ausschliesslich Prosadichter.

II.

Weihnachten 1876 erschien „Marie Grubbe, Intérieurs aus dem siebzehnten Jahrhundert". Obgleich von der Schmutzpresse verhöhnt und mit Schmähungen überhäuft, drang das Buch rasch in einem nicht ganz kleinen Kreise durch. Einige Zeit nach der Herausgabe desselben schrieb ich: Es war eine freudige Ueberraschung für die Freunde des Autors, dass sein Roman sich so rasch die Gunst und Anerkennung des Publikums zu erobern vermochte. Nicht, als ob wir im Geringsten daran gezweifelt hätten, dass er, wie wir dies schon vor nun bald einem Jahre betonten, einer der allerbedeutendsten Prosaisten unserer Litteratur sei. Was zu befürchten stand, war nur, dass, so kraftvoll und echt sein Talent ist, gerade dessen ausgeprägte Eigenthümlichkeit der sofortigen Würdigung desselben hinderlich sein werde. Die damals an unserem Ausspruche mäkelten, haben sich nun genöthigt gesehen, ihn zu unterschreiben. Man hatte sich darauf gefasst machen müssen, dass das Phantasievolle, stark Dichterische in Jacobsens Auffassung der Natur der ruhigen, nüchternen Lesewelt übertrieben oder unwahr erscheinen würde, sowie, dass die Knappheit, welche die Darstellung auszeichnet, die entschiedene Abneigung des Erzählers, seine Gestalten zu commentiren oder aus eigener Dichtervollkommenheit über deren Vorgehen

Urtheile abzugeben, das Missfallen eines Publikums erregen würde, dem so lange kindische historische Tendenz-Romane, in denen der Autor dem Leser fortwährend mit dem moralischen oder religiösen Zeigegriffel über die Schulter deutet, geboten worden. Diese Befürchtung hat sich als unbegründet herausgestellt. Die Lesewelt empfand sofort, nachdem sie „Marie Grubbe" kennen gelernt, dass Dänemark einen neuen Dichter gewonnen. Während es noch vor wenigen Jahren einem Buche beim Publikum zur grössten Empfehlung gereichte, sich ganz im Geleise der alten Routine zu bewegen, kommt man allmählich dahinter, auf welcher Seite künstlerischer Ernst, künstlerische Gewissenhaftigkeit, auf welcher Talentlosigkeit und Unzuverlässlichkeit sich befinden.

Die Arbeit von vollen vier Jahren ist in diesem Roman niedergelegt. Sein Titel „Intérieurs aus dem 17. Jahrhundert" giebt über die Absichten des Verfassers Aufschluss, und zugleich einen Wink über die Natur seines Talents. Er hat zwar als Stützpunkte seiner Erfindungsgabe die entscheidenden Momente eines der Geschichte angehörenden Einzellebens herausgegriffen, er hat es zwar anfangs als eine anziehende Aufgabe betrachtet, eine so eigenartige Lebensführung wie die der historischen Marie Grubbe zu motiviren, d. h. in ihrem inneren Zusammenhange aufzuzeigen; — was ihm jedoch in der weiteren Ausarbeitung vorschwebte und ihn enthusiasmirte, war nicht irgend eine Idee, die als Resultat oder Facit des Werkes herauszukommen hätte, sondern ein künstlerisches Princip, mit dem er als Schriftsteller steht und fällt. Die französischen Maler haben die Redensart, dass man den Maler nicht nach dem Zusammenhange oder der Gesammtanlage seines Bildes beurtheilen dürfe, dass er erst etwas Rechtes tauge, wenn man sein Bild in Stücke reissen und sich an jedem *Fetzen* desselben erfreuen könnte. Jacobsen's Wunsch war, dass der Verfasser in jedem Kapitel, jeder Seite,

jedem losgerissenen Fetzen seines Buches stets vollkommen zu erkennen sein möchte. Ein hübscher Unterhaltungsroman mit viel dramatischer Spannung, im Stil und Ton des Leitartikels eines Tageblattes geschrieben — das würde der Gegenstand seiner tiefsten künstlerischen Antipathie und Verachtung sein. Jener nach einer gewissen Aufschrift bald geleckte, bald plumpe Stil, der selbst in seinen Seitensprüngen immer regelrecht bleibt, fade und unappetitlich ist wie eine Wirthshaus-Karbonade, jene echte Rechtskandidaten-Prosa dürfte auf Erden das sein, wogegen Jacobsen als Dichter den grössten Widerwillen hegt. In jedem Satze, den er schreibt, ist er bestrebt, dem Leser ein deutliches Bild zu geben, ja mehr als das; eine so anschauliche, lebensvolle, in Farben strahlende Vision, wie sie das wirkliche Auge mit solcher Energie nur selten auffasst. Es würde uns nicht Wunder nehmen, wenn Leute der alten Schule sich für die Lectüre dieser Prosa eine blaue Brille ausbäten. Um seine Wirkungen zu erzielen, hat sich der Verfasser vor Allem ganz eigenthümliche Worte gebildet, theils den mannichfachen dänischen Mundarten, welche er in merkwürdig ausgedehntem Masse beherrscht, theils der Sprache der Vorzeit, theils der eigenen, zusammenfügenden Einbildungskraft entnommen, und er weiss sodann diesen Wortschatz in einer die Phantasie des Lesers so bestechenden Weise zur Anwendung zu bringen, dass auch keine einzige Goldmünze verloren geht. Andere Schriftsteller fassen es mitunter, wenn sie Beschreibungen geben, so verkehrt an, dass die eine Hälfte der gewählten Mittel die Wirkung der anderen vernichtet. Sie wollen z. B. ein schmales Gässchen im Regenwetter schildern, und sprechen nun kunterbunt bald vom Fallen der Tropfen auf die Dächer, bald von den feuchtglänzenden Pflastersteinen, so dass der Blick weder nach oben noch nach unten eine sichere Richtung zu verfolgen vermag. Dieser Dichter kennt die der

Auffassungsfähigkeit des Auges zu Grunde liegenden Gesetze, und gleich den Malern, die es wenig kümmert, ob ihr Bild auf den sich dicht davorstellenden Beschauer den Eindruck von Farbenklecksen macht, wenn es sich nur, einmal gesehen, der Phantasie mit einer bestimmten unauslöschlichen Stimmung einbrennt, so lässt auch er es sich nicht kümmern, ob man Anstoss nehme an den einzelnen sonderbaren farbengebenden Bezeichnungen, deren er sich bedient, an den Ausschweifungen einer Phantasie, die beispielsweise das Wörterbuch um ein halbes Dutzend neuer Worte einzig deshalb bereichert, um die verschiedenartige Schönheit losgerissener Rosenblätter oder den Kampf des Kaminfeuers mit dem Dunkel einer Dämmerstunde zu kennzeichnen — so nur der Leser, wenn er das Buch aus der Hand legt, seine Phantasie mit kräftigen Gestalten bevölkert, mit dem charakteristischen Hausrath einer altväterischen Häuslichkeit möblirt, mit einer Fülle wechselnder Naturschauspiele illustrirt fühlt.

Am leichtesten ist es, die Eigenart des Autors auf's Korn zu nehmen, wenn man die Art und Weise beobachtet, mit der er bei Beschreibung eines heissen Sommertags, eines Hagelwetters, einer Mondscheinnacht verfährt. Gleich in seinem ersten poetischen Versuche, der „Mogens" betitelten Erzählung, kam die Schilderung eines Regenwetters vor, die mir noch nach Jahren in Erinnerung geblieben. Ein junger Mann liegt unter einem Baume und starrt eben auf einen alten Maulwurfshügel, der vor Trockenheit ganz hellgrau geworden. „Plötzlich kam ein kleiner, runder, dunkler Fleck auf die hellgraue Scholle; noch einer; drei, vier, viele; immer mehr. Der ganze kleine Hügel war dunkelgrau. In der Luft lauter lange Striche, die Blätter nickten und schwankten; ein Sausen erhob sich, das in ein Sieden überging. Das Wasser strömte hernieder." Und nun folgt eine Beschreibung des Regengusses, die so interessant ist, wie

einem Kind, das an der Beobachtung noch die vollste Freude hat, das Naturschauspiel selber ist. Wenn aber der Leser die Erzählung zur Hand nehmen will, wird er sich überzeugen, wie sich aus dem einen kleinen, runden dunkeln Tropfen, der auf der hellgrauen Erde sichtbar wird, das ganze Bild allmälig aufbaut. In „Frau Marie Grubbe", in der man diese Gabe der Naturmalerei wiederfindet, ist dieselbe bereits fast völlig frei von der Manierirtheit, die ihr anfangs etwas von ihrer Frische benahm. Hier das Bild eines Hagelwetters, von dem Ulrik Frederik und Marie auf einem Spazierritt in der Gegend von Ordrup überrascht werden:

„Mit einem Male hob das Licht sich gleichsam von Zweig und Blatt und wich einem regenschweren Dunkel. Die Büsche rauschten nicht, die Hufschläge waren nicht hörbar. Sie ritt über eine weite Waldebene dahin. Zu beiden Seiten die Bäume des Waldes, gleich schweren, düsteren Ringmauern, über ihr drohend schwarzer Himmel, mit jagenden, fahlen, zottigen Wolken; vor ihr die finster blauschwarze nebelumgrenzte Fläche des Sunds. Sie zog die Zügel an, und das ermattete Thier blieb willig stehen. In einem grossen Bogen jagte Ulrik Frederik an ihr vorbei, schwenkte um, und hielt alsbald an ihrer Seite. Im selben Augenblick schleppte, einem schweren, grauen, regendurchnässten Vorhange gleich, ein Hagelschauer schräg über den Sund; ein kalter, feuchter Windstoss sauste über das schwankende Gras hin, pfiff an ihren Ohren vorbei und toste, wie wildschäumende Wogen, in den fernen Wipfeln der Bäume. Grosse, flache Hagelkörner prasselten in weissen Streifen auf sie nieder, legten sich wie Perlenreihen in die Falten des Kleids, prallten ab von der Mähne der Pferde und hüpften und kugelten im Grase umher, als wären sie aus der Erde hervorgequollen."

Selbst Dichter, die sich einen gewissen Namen erworben, lassen nicht selten, wenn sie es versuchen, ihre Heldinnen dem Leser vor Augen zu führen, Vieles zu wünschen übrig. Es giebt einen stehenden Vorrath von Worten, mit welchen man ganz vergeblich manövrirt, weil sie so oft gehört worden sind, dass

man sie überhört. Dazu müssen z. B. die in Bezug auf ein weibliches Wesen gegebenen Versicherungen gerechnet werden, es sei schön, habe eine kleine weisse Hand (eine grosse weisse Hand giebt schon ein besseres Bild), eine feingebogene Nase, kräftig gezeichnete Augenbrauen, herrliche Augen, einen weichen träumerischen Ausdruck, einen schlanken Leib, einen schwellenden Busen. Hierzu gehört auch die ganze Gruppe von Bezeichnungen, welche rühmen, statt zu malen, so wenn man von der Betreffenden erklärt, sie besässe die ganze Frische der Jugend, eine edle, schöne Seele, die zarteste weibliche Anmuth und müsse Achtung und Bewunderung einflössen. Oder wenn man sich die Arbeit durch die Bemerkungen leicht macht, Seelengrösse, Ernst, Willenskraft oder dergleichen sprächen aus den Zügen, was man nicht im Voraus durch einen der Heldin aus Mund oder Ohren hängenden Zettel, auf welchem all' das verzeichnet steht, sondern aus deren Worten und Thaten erfahren sollte. Die folgende kurze Schilderung einer Romanheldin (in H. F. Ewald's „Das schottische Weib auf Tjele") kann als eine Art Register all' der Fehler gelten, die in dieser Beziehung begangen werden können:

„Kein Wunder, dass er oft und gern in ihre dunkelgrauen Augen sah, denn aus ihnen strahlte in aller Jugendfrische eine schöne und edle Seele. Ihre Züge waren von so feiner, ausdrucksvoller Schönheit, dass sie selbst bei flüchtiger Betrachtung sich dauernd der Erinnerung des Beschauers einprägten — — — Die feingebogene Nase war von edelster Form, die dunklen, kräftig gezeichneten Augenbrauen und die vollen wohlgeformten Lippen gaben ihrem Antlitz ein für ihr jugendliches Alter seltenes Gepräge von Leidenschaftlichkeit und Willenskraft; gleichwohl hatten ihre herrlichen Augen oft einen weichen, träumerischen Ausdruck, aus denen in einzelnen Augenblicken die reinste Frömmigkeit leuchtete. Wenn ein Lächeln ihr Antlitz erhellte, verwandelte sich ihr Ernst in die zarteste, weibliche Anmuth, doch lächelte sie häufiger als sie lachte. Ihre stattliche Gestalt, ihr seelenvoller Blick flössten den meisten jungen Männern eher Bewunderung und Ehrfurcht als Liebe ein; erweckte sie

jedoch einmal eine Leidenschaft, so liess sich voraussehen, dass diese tief und dauernd sein würde — — — — — Das dunkelrothe Kleid, das ihren schlanken Leib, ihre schwellende Büste eng umschloss, der kleine schwarze Sammthut mit der weissen Straussfeder, der keck auf dem zu dichten Flechten geschlungenen Haare sass, hoben ihre Schönheit auf das Kleidsamste hervor und verriethen einen reinen, vornehmen Geschmack, doch nur geringe Putzsucht. Sie trug ihr schönes Haupt stolz und frei, und lenkte ihr Pferd leicht und sicher."

Es ist kaum zu viel gesagt, wenn man behauptet, in diesen Redensarten wäre auch nicht ein Wort, das nicht versagte. Man nehme als Gegenstück die völlig gleichartige Stelle in „Frau Marie Grubbe", in welcher Sophie Urne, wie sie im Lusthause sitzt und näht, geschildert wird:

„Es war eine hohe, schlanke Gestalt, fast schmächtig, die Brust aber war breit und voll. Ihr Teint war bleich und erschien durch das reiche, schwarze, gewellte Haar und die ängstlichen, grossen, schwarzen Augen noch bleicher. Die Nase war scharf, aber fein, der Mund, dessen Lächeln etwas krankhaft Süssliches hatte, gross, doch nicht voll. Die Lippen hatten ein tiefes Roth und das Kinn war etwas spitz, doch stark und kräftig geformt. Ihr Anzug war nicht gar ordentlich: eine alte, schwarze Sammtrobe mit verblichener Goldstickerei, ein neuer grüner Filzhut mit grossen schneeweissen Straussfedern und endlich Lederschuhe mit röthlich abgewetzten Schnabelspitzen. Einzelne Flaumfederchen hingen in den Haaren, und weder der Halskragen noch die länglichen, weissen Hände waren ganz rein."

Oder man lese, um eine Vorstellung von der Art zu erhalten, wie dieser Schriftsteller die Phantasie des Lesers zu lenken weiss, den folgenden Passus, in dem er nichts als Auge und Blick Marie Grubbe's in der Uebergangszeit zum Jungfernalter schildern will. Der Stil ist hier fast bis zum Gongorismus getrieben und erinnert an die Gabe eines Verliebten, in Wenigem unendlich viel zu sehen:

„Es giebt eine Blume, Perlenhyacinthe genannt. Wie die blau ist, waren ihre Augen blau, an Glanz jedoch dem fallenden

Thautropfen gleich, an Tiefe einem Saphir, der im Schatten ruht, verwandt. Zuweilen senkten sie sich so schüchtern, wie ein süsser, verhallender Ton, zuweilen erhoben sie sich so kühn, wie eine Fanfare. Wehmüthig — ja, wenn der Tag anbricht, dann überzieht ein verschleiernder, zitternder Schimmer die Sterne — also ihr Blick, wenn er wehmüthig war. Er konnte so zutraulich lächelnd auf Einem ruhen, dass es Manchem war, als ob er im Traume von fern her, aber eindringlich, sich beim Namen rufen hörte; doch verdüsterte ihn Leid, hoffnungsloses, qualvolles Leid, so war es, als hörte man Blutstropfen träufeln."

Indess ist ja die beschreibende nicht die einzige Form der Darstellung. Ausser derselben gilt von den Personen eines jeden Dichters das alte Wort: „Sprich, damit ich dich sehen könne", weshalb denn auch die modernen Novellen und Romane sich zum grössten Theil in Dialoge, in einander gekettete Reihen von dramatischen Scenen auflösen. Der ausgeprägt persönliche Stil Jacobsens legt ihm in Bezug auf die Diction Schwierigkeiten in den Weg. Allein er hat die Gabe wahrer Dichter — solcher, deren inneres Auge Gesichte schaut, deren inneres Ohr Stimmen vernimmt — Rede und Antwort so zu gestalten, dass sie von dem Charakter genau so viel und so wenig ahnen lassen, wie dies bei Rede und Gegenrede im wirklichen Leben der Fall ist, und er hat die Fähigkeit, durch derartig zufällige oder irreleitende Aeusserungen dem Leser den Charakter genau in den Farben und in dem Lichte erscheinen zu lassen, in welchem ihn Jacobsen gesehen haben will.

Mittelmässige Erzähler, denen keine so grossen Kräfte zu Gebote stehen, helfen sich damit, den Dialog mit Betrachtungen zu spicken, oder die Zwischenpausen der Gespräche mit Raisonnements auszufüllen, worin dem Leser Aufschluss gegeben wird, wie er über die Scenen, deren Zeuge er gewesen, zu denken und zu urtheilen habe. Jacobsen gestattet dem Leser, selbst sein Urtheil zu bilden. Er ist tendenzlos, fühlt sich nicht wie jene

Romanschriftsteller, die irgend ein Dogma auf ihre Fahnen geschrieben, daran gebunden, aus jedwedem Gedankenaustausche eine Vertheidigung des Bestehenden oder einen Angriff darauf als Moral hervorgehen zu lassen. Er überlässt es dem Leser, wie er das wahrheitsgetreue Bild eines Zeitalters, das er ihm vor Augen führt, anwenden mag.

Gesetzt, einer der älteren nordischen Romanschreiber hätte einen katholischen und einen lutherischen Geistlichen der Reformationszeit miteinander disputiren lassen, und die Natur der Dinge hätte es mit sich gebracht, dass der Protestant im Wortkampfe unterlegen wäre. Ist dann wohl anzunehmen, der Verfasser hätte sich begnügt, dies als einen Vorfall darzustellen, der im Lichte des Geistes, in dem das ganze Buch gehalten ist, gesehen werden müsste? Gewiss nicht. Er hätte uns in langen Erörterungen Aufklärungen darüber gegeben, wie es kam, dass ein Anhänger der „reinen Lehre" den Kürzern zog und würde, um für die Niederlage zu entschädigen, einen Herzenserguss hinzugefügt haben, damit der Leser ja keinen Augenblick darüber in Zweifel schwebe, auf wessen Seite sich der Verfasser selbst befinde. Er hätte, wie z. B. Ewald in dem angeführten Romane geschrieben:

„Er schwieg beschämt. Er sah ein, dass er zu weit gegangen sei und eine Niederlage erlitten habe, was den Reformatoren zuweilen widerfuhr. In ihrem Ungestüm geriethen sie der Kaltblütigkeit und jesuitischen Logik ihrer papistischen Gegner gegenüber manchmal ins Gedränge. Und gleichwohl um wie Vieles edler waren sie doch (!), trotz ihrer Ausschreitungen, gerade um dieses warmen Eifers willen. Ihre Herzen erglühten für den Glauben und sie stritten aus fester Ueberzeugung für eine geistige Sache, wohingegen die Papisten zum grössten Theile für weltliche Güter und fette Pfründen kämpften, an die sie sich klammerten und die sie auch dann nicht fahren liessen, wenn sie sich gegen ihre bessere Ueberzeugung dem neuen Kirchengebrauch unterordnen mussten."

In „Frau Marie Grubbe" ist eine der Hauptscenen die, in welcher der auf dem Sterbebette liegende

Vertheidiger Kopenhagens, Ulrik Christian Gyldenlöve, den Besuch zweier lutherischer Priester empfängt. Der Feldherr ist im Tode höchst ungläubig und jagt den ersten Geistlichen, so ehrlich und aufrichtig ihm dieser auch zuspricht, mit Hohn davon. Obgleich er indess mit seinem Degen auch nach dem zweiten stösst, gelingt es ihm in seiner letzten Stunde diesem gegenüber doch nicht, seine Festigkeit zu bewahren, und die Scene endet damit, dass er seinen Degen zerbricht, den Stumpf gen Himmel emporhebt und „Verzeihung, Jesus, Verzeihung!" ausruft. Keine einzige Nebenbemerkung, kein Zwinkern mit dem Auge nach dem Leser hin, verräth, wem der Verfasser Recht giebt, Herrn Jens oder Ulrik Christian. Er erzählt nur mit überzeugender Wahrheit und überlegenem Humor, wie es sich zugetragen.

In dieser anschaulichen und reservirten Erzählungsweise liegt etwas, das den Einfluss einzelner Meister der modernen französischen Litteratur verräth. Dem französischen Stile verwandt ist die Neigung, Interieurs zu zeichnen, die eingehende psychologische Untersuchung, endlich die warme, sinnliche Pracht der Schilderungen, all' das Schwelgen in Licht und Farbe. Andererseits ist in den lyrischen Partien ein gewisser kraftvoller Wohllaut, eine Süsse, wie man sie nur bei Keats findet.

Etwas länger bei der Formseite von Jacobsens Buche zu verweilen, schien mir aus dem Grunde geboten, weil das grosse Publikum nicht immer ein offenes Auge für die in formeller Beziehung zu überwindenden Schwierigkeiten hat, doch ist auch diesem Dichter all das nur ein Mittel, uns die Kenntniss des Menschenherzens zu erschliessen. Selbst wenn er uns das Niedergehen eines Hagelwetters während eines Ritts beschreibt, geschieht dies nicht um des Hagelwetters willen, sondern um den Stimmungswechsel im Gemüthe der Heldin zu erklären. Die grossen Vorzüge des Buches in Bezug auf Seelenkunde, liegen darin, dass die Personen durchwegs nicht

nur in Uebereinstimmung mit den allgemeinen Gesetzen der menschlichen Natur, sondern als Kinder des Jahrhunderts handeln, das sie grossgezogen. Es sind keine modernen Gefühle, die sich hier in altväterlicher Sprache äussern. Die vielen Hinweise des Verfassers auf die Art der Lektüre, durch welche sich zu jener Zeit der Gefühlsausdruck herausgebildet, sind keine Zurschaustellung formeller Gelehrsamkeit oder formeller Kunst, nichts weniger als das: Diese possierlichen, von Jacobsen selbst mit so staunenswerther Gewandtheit verfassten französischen, italienischen und deutschen Verse, in denen die auftretenden Personen ihr Gefühlsleben wie in einem Spiegel aufgefangen sehen, diese Verse sind ein Symbol, wie leer und abstrakt ihr Traumleben gewesen, weil dem kräftigen, muskulösen Thatenleben noch nicht zum Vortheile der Phantasterei und Ueberlegung das Blut ausgesogen war. Es ist nur natürlich, dass Menschen, deren Geistesleben sich an so unvollkommenem ästhetischen Ausdruck genügen lassen konnte, ihr eigentliches Leben in äusseren Schicksalen hatten, ohne langes Besinnen, häufig, gewaltsam und mit einer Art wilder Energie handelten. Wenn Marie fast unbewusst das Messer auf Ulrik Frederik's Brust zückt, wenn ihr erster Gedanke Karen Fiol gegenüber, der ist, ihr einen Stein an den Kopf zu schleudern, so sind ihre Handlungen nicht nur allgemein menschliche Reflexbewegungen, sie stehen ebensosehr in Uebereinstimmung mit ihrer Natur, wie mit dem Geiste des Jahrhunderts, und in Leonore Christinens „Denkmal meines Jammers" wird man unzählige Beweise dafür finden, dass selbst eine Prinzessin und Dame von ganz entgegengesetztem Naturell, die ebenso verständig war wie jene hysterisch, auf dieselbe vollkommen unüberlegte, handgreifliche Weise zu handeln vermochte.

In „Marie Grubbe" wird das Dänemark des 17. Jahrhunderts in Repräsentanten aller Gesellschaftsklassen vor uns lebendig. Das Regentenhaus, der neue wie

der alte Adel, der Bürger- und Handwerkerstand, der Gaukler und der Bauer, sie sind bis auf den Henkersknecht herab sämmtlich vertreten. Es ist nämlich das eigenthümliche, historische Schicksal der Heldin, sich sinkend durch alle Schichten der Gesellschaft zu bewegen. Nicht als ob sie eigentlich moralisch sänke, denn ihr letzter Mann, der plumpe Grossknecht und Fuhrmann, ist innerlich um nichts roher als ihr erster Eheherr, der eines Königs Sohn und eines Königs Bruder war. Allein sie sinkt mit logischer Nothwendigkeit in Rang und gesellschaftlichem Ansehen immer tiefer, weil sie keine jener Naturen ist, die in einer gegebenen Situation geduldig ausharren, sondern stets ein Ideal, und sei es auch ein noch so untergeordnetes, vor Augen hat und weder eine Entweichung, noch einen Bruch, noch sonst eine mit den Sittlichkeitsbegriffen der Zeit im Widerstreite stehende Handlung scheut, sobald sie glaubt, dadurch ihren Stolz ungekränkt bewahren oder für immer mit ihrem Ideale verschmelzen zu können.

Die Anlage zu erotischer Schwärmerei ist ihr angeboren, allein in den Uebergangsjahren vom Kinde zum erwachsenen Mädchen, in der Zeit, wo das Herz am meisten für Begeisterung empfänglich ist, sieht sie auch nicht das Geringste um sich, das der Begeisterung werth wäre. In den sie umgebenden Privatverhältnissen nichts als Roheit, Kleinlichkeit oder Geckerei. Da tritt ihr bei der Belagerung von Kopenhagen zum ersten Male das öffentliche Leben entgegen. Der Hauch eines höheren Geistes, den die Stadt durchweht, hat auch sie berührt, und wie nur natürlich, überträgt sie all ihren patriotischen Enthusiasmus auf einen einzelnen Mann, auf ihn, den bereits die ganze Stadt als Helden bezeichnet hat. Er ist ihr der lebendige Beweis, dass es Helden giebt, d. h. dass es etwas Wirkliches zu lieben, zu bewundern gebe. Bei seinem, in ihren Augen schimpflichen Tode bricht ihr Glaube an das Grosse zusammen. Eine Zeit

lang findet sie in einem religiösen Phantasieleben Zuflucht, bis sie aus ihren Träumen von dem himmlischen Jerusalem durch die Schneidermamsell gerissen wird, die der nun erwachsenen Jungfrau ihren Putz, ihren Gesellschaftsstaat bringt. Zu diesem Putz gehört ein Bräutigam, und in der Person Ulrik Frederiks findet sich ihr einer, der in all dem Glanze jener Zeit prangt und sie durch einen Rest von Jugend und Erotik besticht. Geistig und körperlich von ihm misshandelt, doch mit noch ungebrochenem Stolze trifft sie Sti Hög, der als ein Rúdin der damaligen Zeit aufgefasst ist, und vernimmt nun von dessen Lippen die ersten beredten Worte über die tiefsten Instinkte und Hoffnungen ihres eigenen Lebens. In ihm begegnet sie zum ersten Male einem überlegenen Geiste, der auf all das herabsieht, was der Mehrzahl der Menschen von Werth erscheint, einem, der wie sie nur nach dem Unmöglichen begehrt.

Doch ein so guter Kopf er ist, ein Mann ist er so wenig wie Ulrik Frederik, und was ihr als Gegenstand ihres Suchens vorschwebt, das ist ein Mann. Halb aus Blasirtheit, halb aus Eitelkeit nimmt sie die Huldigung eines jungen schwärmerischen Deutschen entgegen. In dumpfer Sehnsucht nach Ruhe und guten Tagen geht sie eine Ehe mit dem schalen Palle Dyre ein, eine Ehe, in der die peinlichen, geistlosen Nörgeleien des Alltagslebens sie allmählich in ein so ereignissloses, unbefriedigtes Dasein versinken lassen, dass sich, als am Abende des Brandes von Tjele der flammende Hof ihr die riesenstarke und geschmeidige Gestalt des jungen Kutschers gleichsam in bengalischer Beleuchtung zeigt, all' das halb unterdrückte, halb vergessene Schmachten ihrer Natur nach Liebe und Glück um die Gestalt dieses Mannes sammelt, dem sie sich denn auch für den Rest ihres Lebens anschliesst.

Leider ist keine rechte Einheit in dem Buche und kein anderer Zusammenhang als der, welcher sich aus

dem Verhältniss der auftretenden Personen zu der Heldin ergiebt. Das Leben Marie Grubbe's ist die Schnur, an der die einzelnen Bilder angereiht sind. Ohne die Beobachtung alten Herkommens in der epischen Komposition zu fordern — und die Forderung, dass jede Person, die einmal aufgetreten, wieder vorkommen und weiter benützt werden müsse, ist entschieden nur Herkommen — ist man doch berechtigt, von jeder Erzählung zu verlangen, dass sie den aus der Natur der Phantasie selbst erfliessenden Gesetzen Genüge leiste und durch Wiederholung, Kontrast, erneuten Nachdruck, Entwicklung oder Vertiefung des Gegebenen dazu beitrage, die Bilder der Phantasie zu festigen und zu sammeln, annähernd wie man in einem wissenschaftlichen Aufsatz durch Zusammenfassung der Hauptpunkte verfährt.

Die Aufgabe, wie Jacobsen sie sich darstellte, war zusammengesetzt. Sie bestand darin, ein Kunststück zu gleicher Zeit wie ein Kunstwerk auszuführen. Das Kunststück war das, den Stil einer geschwundenen Zeit in mündlicher Diction zu reconstruiren, das Kunstwerk war, die Charaktere jener Zeit ins Leben rufen zu lassen. Das Kunststück ist einer der erstaunlichsten *tours de force* geworden, die irgend eine Litteratur aufzuweisen hat, aber ein Gebrechen findet sich doch: die Unebenheit in der eigenen Diction des Erzählers. Er hat augenscheinlich nicht recht gewusst, welchen Ton er selbst anschlagen solle: rein modern zu sprechen würde störend wirken; wie ein Zeitgenosse zu erzählen war unnatürlich. Er hat gewählt, bald dies bald jenes zu thun, was augenscheinlich der schlechteste Ausweg war.

Doch mag immerhin, was Kunststück in dem Buche, einige unvermeidliche Mängel haben, das im tieferen Sinne Künstlerische darin wird von diesen Paar Hautflecken nicht berührt. Eine derartige sprachliche Kraftanstrengung macht ein Poet nur einmal in seinem Leben, in noch ganz jugendlichem Alter, in welchem

die Ueberwindung der gewöhnlichen Schwierigkeiten ihm als keine genügende Probe seines Talents erscheint und er das Bedürfniss fühlt, in den Kranz frischer Rosen, den er erstrebt, ein paar zähe philologische Lorbeerblätter einzuflechten.

III.

Vier volle Jahre vergingen, ehe der Verfasser von Marie Grubbe wieder von sich hören liess. Weihnachten 1880 brachte endlich „Niels Lyhne". Im Jahre 1875 fand eines Vormittags folgendes Gespräch statt: „Ich hätte Lust, ein Buch über schlechte Freidenker zu schreiben" bemerkte Jacobsen. „Diese Marie Grubbe wird doch nachgerade eine rechte Perlenstickerei."

„Was soll das heissen, schlechte Freidenker? Leute, die nichts durchdenken?"

„Nein, solche, die mit dem Leben nicht fertig werden können, ohne zuweilen Petitionen um höheren Beistand einzureichen. Sehen Sie, dieses Allererste, die Hände zu falten und in die Höhe zu blicken — das ist das Ganze; darin liegt oder daraus folgt alles Uebrige, die ganze Theologie, und das ist's, was sie in der Klemme nicht lassen können."

„Es sollte in unseren Tagen spielen?"

„Nein, unter der Generation, die so alt war, als wir jetzt sind, da wir geboren wurden. Sie verstehen mich doch? Ich drücke mich klar aus, nicht?"

„Sonnenklar."

„Nun denn, sie hatte unter Anderm auch ihre Freidenker. Diese Freigeisterei war zwar etwas unklar und vag, bisweilen auch romantisch verworren, aber sie war doch ein Anfang. Leider zeigte es sich, dass sich mit ihr nicht leicht durch's Leben kommen liess, dass sie Einem in Bezug auf die Carrière sowohl, wie auf das Talent, die Stellung, die Freundschaftsverbindungen

Hindernisse in den Weg legte. Man fand, dass man sich nicht nur um die Fleischtöpfe Egyptens gebracht hatte, sondern dass man auch der düngenden Traditionen, die das Wachsthum des Geistes fördern, entrathen musste und in erschreckendem Masse auf sich selbst angewiesen war. Man fand, dass man, im Ganzen genommen, eine Freiheit gewonnen, an der man schwer zu tragen hatte. Da dachten dann so Manche: „Wir wollen nicht mitmachen", und desertirten. Andere beschnitten ihre Freidenkerei und blieben nur in unwesentlichen Punkten Freidenker, wieder Andere hielten sich tapfer und hieben auf das Alte ein, respektirten aber auch das Neue nicht, wovon sie selbst erfüllt waren, und endlich gab es auch Solche, die ehrlich auszuharren gedachten, in der Stunde der Noth jedoch die Bürde für ihre Schultern zu schwer fanden."

„Diese Letzteren also, die wollen Sie schildern?"

„Ja. Das Buch soll den Titel „Niels Lyhne" führen, doch noch einen Untertitel erhalten: „Die Geschichte einer Jugend", nicht „Eine Jugendgeschichte". Diese Jugend ist's, die in dem Romane, den ich schreiben will, aufwächst, liebt, irrt, zu Kreuze kriecht, kämpft, endlich enttäuscht und besiegt wird. Durch ihre Tugenden und ihre Laster, ihre Feigheit und ihren Untergang soll sie darthun, wie schwer das fällt, Freidenker zu sein, wie man es hier in Dänemark ist, neben sich auf der einen Seite die Sirenenstimmen der Traditionen und Kindheitserinnerungen, auf der andern das verdammende Donnern der Gesellschaft."

„Dürfte das nicht eine ziemlich metaphysische Geschichte werden? Etwas abstrakt, knöchern, mit harten Conturen, wie?"

„Nein, durchaus nicht. Es soll das Alles nur in weichen, unbestimmten Umrissen, von Liebesträumen und Liebesleiden, Liebessehnen und Liebesahnungen verschleiert und mit Farbe durchtränkt erscheinen — das

Metaphysische durchgehends psychologisch und das Psychologische durchgehends physiologisch; was sagen Sie dazu?"

„Ich sage: Schreiben Sie das Buch!"—

Seit jener Zeit hat erst „Frau Marie Grubbe", sodann „Niels Lyhne" das Tageslicht erblickt. Sie reiften langsam und kamen zu rechter Zeit.

Als Stil, als Stimmung, als Sprachdenkmal betrachtet ist „Niels Lyhne" ein Werk ersten Ranges. Die wesentlichsten Vorzüge des Buches liegen auf diesem Gebiete. Was von jedem guten Schriftsteller gilt, dass er Ausdrucksweisen und Wendungen, die schon von Andern wiedergekäut worden, nicht in den Mund nehmen mag, das gilt von Jacobsen in einem Grade, wie von keinem Zweiten. Selbst die Worte entnimmt er nicht gerne dem gewöhnlichen Lager, und ist er dazu gezwungen, so frischt er sie durch eine kleine versinnlichende Erweiterung (wie blutigroth für blutroth), eine malende Zusammensetzung, eine melodische Gruppirung oder einfach durch ein bekanntes Adjectiv auf, das man in solcher Gesellschaft nicht anzutreffen gewohnt ist. Und alle diese Worte und Sätze sind in Stimmung gebadet, in Stimmung getunkt und getaucht, ja von so warmen Stimmungsdämpfen, solch einem Duft und Brodem umgeben, dass man in der Atmosphäre des Buches wie in einem Treibhause athmet und dass Einem, wenn man es fortlegt, zu Muthe ist, als träte man aus der fremdartig wohligen Wärme des Krystallpalastes wieder hinaus in die Winterluft der Wirklichkeit.

Du blüthenbuntes, blüthenweisses, blüthenübersäetes, von Blüthen starrendes Treibhaus, in dessen Räumen, durchwallt von duftgeschwängerten, duftgesättigten Dünsten und Dämpfen der Ernst der Palmen und Cypressen Schweigen auferlegt; wo seidenglänzende Stiefmütterchen mit tausend Farbenmustern den Blick anziehen; wo

purpurgeränderte Astern, purpurgefleckte Tulpen von dem Mandelduft, der den Nerien entströmt, und dem Opiumrausch, der vom purpurblutigen Mohn aufsteigt, betäubt werden; wo feurigen Wohlgeruch athmende Rosen die Luft sehnsuchtsschwanger, wehmuthsweich, süss und schwer machen! Lebensdurstig und todestrüb, traumgeboren und gramgebrochen, wie du bist, sei uns willkommen als das leibhaftige Bild unseres eigenen, nach Freiheit dürstenden, unter Schmerzen stumpfgewordenen Daseins!

Doch Jacobsen versteht ja eine schlichtere Sprechweise als die seine.

Das Buch hat seine Fehler. Es ist zu sehr nach innen gekehrt, zu wenig historisch. Zuweilen schwimmt die Schilderung des Seelenlebens lose auf den Wassern der Zeiten. Man spürt keinen rechten Unterbau, keinen festen, historisch aufgebauten Korallenriff unter diesen individuellen Schicksalen. Nicht so sprach man in Dänemark um das Jahr 60. Junge Leute, die eine gute Erziehung erhalten, redeten — und zwar sehr häufig — von der Idee und dem Absoluten, als wären das Bekanntschaften, die Jeder gemacht haben müsste, alte, vornehme, aber nahe Bekannte. Die Leute sprachen, wenn sie einen Disput führten, „dialektisch" mit einander. In ihren Augen war es durchaus kein Zufall, dass Dänemark, welches in Thorwaldsen seit den Tagen des alten Griechenland den grössten Künstler hervorgebracht, der Welt in Heiberg auch den grössten Geschmacksrichter geschenkt. Sie glaubten an Sören Kierkegaard, der ein Shakespeare vollkommen ebenbürtiger Dichter — dazu noch obendrein Philosoph war. Ja, er hatte die Philosophie abgeschlossen, indem er deren Unmöglichkeit bewies. Sie glaubten an den „Norden", der die Sache der Völker, deren sich dort draussen Niemand annahm, baldigst zur Freiheit, der dänischen Freiheit, führen würde.

In diesem Punkte nun ist Jacobsens Schilderung abstract. Er begnügt sich in einem gewissen Abschnitte des Buches durchgehends mit den Bezeichnungen alt und neu. Man erfährt nirgends bestimmt, worin das Alte und das Neue bestand, und es gab damals in der Welt der Gebildeten auch gar nicht Altes und Neues in der von ihm angedeuteten Art. Mit andern Worten: Der Rahmen ist skizzirt, nicht ausgeführt. Wie phantastisch die eigentlich sogenannten historischen Romane sind, das wird Einem recht klar, wenn man eine derartige Schilderung einer Zeit liest, die man miterlebt, deren Anachronismen oder Antidatirungen einen Spielraum von kaum einem Decennium haben.

Im Laufe von zehn Jahren haben die Interessen, die Art und Weise sich auszudrücken, die Verhältnisse, ja, hat sich Alles verändert. Wie viele historische und locale Unmöglichkeiten müssen da erst Erzählungen enthalten, die vor hunderten oder tausenden von Jahren spielen! Sie lassen sich glücklicherweise um so weniger bemerken, je ferner uns die Zeit steht, in welche die Handlung verlegt ist.

Doch das historische ist selbstverständlich von verschwindender Bedeutung im Vergleiche zu dem rein menschlichen Inhalte des Buches.

Meines Dafürhaltens lassen sich in dem Buche drei leitende Motive unterscheiden.

Das erste ist die melancholische Grundlage der Schilderung: ein Zug von Etwas, das zu gut ist, um mit dem Namen Pessimismus belegt zu werden, denn es ist keine Theorie, vielmehr die Einsicht in die harten Bedingungen, die das Leben darbietet. Dies ist ein Buch über unser Menschenleben, davon handelnd, dass es das Loos unserer Versuche ist, fehlzuschlagen, unserer Waffen, zu versagen, unseres Muthes, zu schmelzen, unseres Willens, wie Glas zu zerspringen und unserer Pläne, entweder vorzeitig mit Fehlgeburten oder rechtzeitig mit Todtgeborenen niederzukommen.

Die Mächte spielen mit uns. Denn wir verzehren uns, wenn unser Sehnen nicht gestillt wird, vor Verlangen, und wird es gestillt, in der Enttäuschung, die der Erfüllung folgt. Und die Enttäuschung gebiert neues Sehnen und dieses — neue Enttäuschung. Die Gedanken martern uns, wenn wir sie für uns behalten, und die Welt martert uns, wenn wir sie aussprechen, dabei war der Gedanke doch immer nur halbwahr, und dass er dies war, thut uns wehe. Wir können es nicht vertragen, einsam zu sein, und sind nichtsdestoweniger zu steter Vereinsamung verurtheilt. Nicht Der, welcher schläft oder Der, welcher stirbt, ist einsamer, als wer in wachem Zustande die Andern aufsucht, nach ihrer Gesellschaft begehrt und danach schmachtet, verstanden zu werden. Denn Keiner versteht den Anderen. Wir verschmachten jeder für uns in einer Wüste. Und trotzdem — ob wir auch nicht verstehen, müssen wir lieben, und werden geliebt, ob wir auch nicht verstanden werden, und lieben wir und werden wir geliebt, so müssen wir verlieren. Trennung und Tod sind überall das letzte Wort, bis es mit uns selbst, wie mit den Andern, zu Ende ist.

Das zweite Grundmotiv ist das folgende: Niels Lyhne ist ein Phantast, und zwar, wie man es in einem Volke von Phantasten ist; eine verträumte Natur, wie man es wird, wenn man in einem Volke von verträumten Naturen geboren ist, ein schlechter Lyriker, wie sie in den Jahren 1848—1864 unter der aus guten und schlechten Lyrikern bestehenden „gebildeten Jugend" Dänemarks sich vorfanden. Er gehört mit Haut und Haar (heller Hautfarbe und blonden Haaren), mit Leib und Seele (sehnsuchtsvoller Seele und versagender Persönlichkeit) der phantasiearmen, phantastischen Gesellschaft an, die alle Dänen gekannt — jener Gesellschaft, die hyperidealistisch in ihrer Poesie, hyperorthodox in ihrer Religion und hyperphantastisch in ihrer Politik und ihren Hoffnungen war, einer Gesellschaft, die sich einbildete, wofern

sie nur die Augen schlösse, wäre all das, was sie nicht zu sehen wünschte, auch nicht vorhanden. In dieser Gesellschaft wächst Niels als das Kind eines gutmüthigen, phlegmatischen Vaters und einer schwärmerischen romantischen, poesiesüchtigen Mutter, sowie als Schüler eines armen, eingebildeten Genies auf, das Tag aus, Tag ein Windeier legt und seine Zeit darauf verwendet, sie mit Rauschgold zu überkleben. Alle Gefühle des Helden kehren uns die Seite zu, von der sie Phantastereien sind. Schon vorher hatte Schack in seinem berühmten Buche „Die Phantasten" dieses Motiv aufgegriffen und mit grosser Tüchtigkeit und vielem Muthe behandelt — ich wünschte, Jacobsen hätte uns die Phantastereien des Knabenalters, die bei Schack ergötzlicher gegeben sind, geschenkt — doch ist in „Niels Lyhne" das Thema mit grosser Originalität variirt und überdies nur als Grundlage für das dritte und eigentliche Hauptmotiv benützt.

Dieses liegt in dem Verhältnisse des Helden und seiner Umgebung zu dem Religiösen, oder genauer in der Richtung ihres Gedanken- und Stimmungslebens, theils nach oben auf die religiöse Ueberlieferung, theils nach aussen auf die Wirklichkeit, wie die unmittelbare Erfahrung im Vereine mit der wissenschaftlichen Forschung uns sie kennen lehren. Da überrascht es uns denn als neu und tief, zu sehen, wie unendlich schwer es in einer durch und durch phantastischen bürgerlichen Gesellschaft, in welcher Generationen hindurch die Phantasterei sich vererbt und gesteigert, als Dichtkunst, Glaube, Menschenliebe und Pflicht geübt und gefeiert worden — wie unendlich schwer es in solch einer Gesellschaft dem Einzelnen fällt, „das Leben zu ertragen wie es ist, und es nach des Lebens eigenen Gesetzen sich gestalten zu lassen". In anderen Staaten werden derartige Bestrebungen von einer eigentlichen Aristokratie getragen und gestützt, in Dänemark giebt es keine solche. Ich muss mich beeilen, zu erklären, was ich unter eigentlicher Aristokratie

verstehe: In jedem der grossen Gesellschaftskörper giebt es Familien, zuweilen ganze Geschlechter, in welchen die vollendete Bildung und der höchste Freisinn sich von Vater und Mutter auf Sohn und Tochter, oft zwei, drei, vier Generationen hindurch fortgeerbt. In solchen Familien bleibt die heranwachsende Jugend vor den inneren Kämpfen zwischen verschiedenen Lebensanschauungen, dem Ringen mit angeborenen oder frühe eingeimpften Vorurtheilen verschont. In solchen Familien herrscht eine geistige Ueberlegenheit, eine schlichte, nicht polemische Wahrheitsliebe, eine — bereits ererbte — Seelenschönheit, die in unseren Tagen die einzige Aristokratie bildet oder begründet. In solchen Geschlechtern besitzen die Frauen eine Vornehmheit, gegen welche die Feinheit und der Witz der Weltdame das ist, was man in Deutschland „zweite Gesellschaft" nennt, die Männer ein Gleichgewicht des Geistes, im Vergleich zu welchem die gräfliche Haltung sich nicht wesentlich von der Kellner-Eleganz unterscheidet. Um solche Familien krystallisirt sich in den grossen Ländern die Entwickelung.

Sie haben schon hinter sich und geben selbst dem aufwachsenden Geschlechte „die Reihe geistiger Ahnen" ab, wovon Niels Lyhne spricht und die er so bitter vermisst.

Es ist Dänemarks Unglück noch heutigen Tags, keinen derartigen Adel zu besitzen. Wo er und damit das wahrhaft conservative Element in der Gesellschaft fehlt, da ist, wie Niels Lyhne in seinem Gespräch mit Hjerrild es andeutet, die Fortschrittsbegeisterung im Gefühle ihrer Isolirtheit in Gefahr, fanatisch zu werden oder wenn sie zu rein oder zu schwach zum Fanatismus ist, dem ausgesetzt, zu verstummen oder zu verdampfen. Ein Trost ist es indess, dass mit der allmählich zunehmenden Besserung der geistigen Zustände die Gemüther eine ruhigere Kraft gewinnen. Jene conservativen Elemente

bilden sich langsam, die Fortschrittsbestrebungen erhalten, summiren, organisiren sich. Es fallen weniger Opfer und weniger geistige Kraft geht verloren. Vielleicht erleben wir selbst es noch, ein Pathos, eine ruhige Begeisterung sich aussprechen und entwickeln zu sehen, wie das im Alterthume bei Lucretius der Fall war.

Ehe jedoch die Siegesgöttin auf ihrem Viergespann den Einzug hält, kommen immer viele Vorläufer. Sie stöhnen, sinken zusammen und werden von den Rädern des Wagens zermalmt. Jacobsen hat uns die Leidensgeschichte eines dieser Vorläufer erzählt. Der Held ist traurig, wie seine Geschichte, ja nicht einmal recht interessant. Allein die Persönlichkeiten, in Verhältniss zu denen sein Wesen sich entfaltet, und die uns dadurch bisweilen klarer werden als er selbst, die Frauen besonders, Edele, Bartholine, Tema und Gerda — das sind die wahren Hauptpersonen des Buches, und der sie geschaffen, ist nicht etwa hoch begabt, talentvoll oder dergleichen, nein, er ist ein Meister.

IV.

Die Hauptursache, warum der Held minder interessirt, liegt sicherlich in dem Umstande, dass er ein Dichter ist, wenn auch ein verunglückter. Diese von eingebildeten oder wirklichen Schriftstellern handelnden Romane und Dichtungen, diese ewigen Poesien über Poeten sind ein Erbe von den Selbstspieglungszeiten der Romantik her und als solches irritirend. Es bedurfte des ganzen Talentes und der pastosen Malweise Jacobsens, um die Hauptgestalt sehenswerth zu machen. Dieselbe wird übrigens, ganz wie die Heldin des früheren Romans, durch eine Allée von Nebenpersonen geführt — es ist dies die Jacobsen einzig naturgemässe Art zu komponiren. Ehe sich Lyhne auf den Weg begiebt, sehen wir seinen

Vater, den praktischen, prosaischen Landmann, dessen kurzer, sentimental-poetischer Jugendaufschwung hinter ihm liegt, halbe Stunden lang an einer Gartenthüre oder auf einem Grenzsteine sitzen und in seltsam vegetativem Hinbrüten auf den üppig grünen Roggen oder den goldenen, fruchtschweren Hafer starren. Und beim Austritt aus der langen Allée sehen wir Niels Lyhne selbst so sitzen wie sein Vater gesessen — ein Zug von bewunderungswürdiger Tiefe und Wahrheit. Da jedoch sein Gang durchs Leben so wenig des Spontanen, des Selbstbestimmenden hat, ist es nur natürlich, dass der Blick mehr auf der „Allée" der Nebenpersonen, als auf ihm selbst haftet. Die geschilderten Frauengestalten sind mit so tiefem, feinem Verständnisse erfasste Repräsentantinnen des höheren Bürgerstandes, wie deren die dänische Litteratur keine zweiten aufzuweisen hat.

Niels Lyhnes Mutter ist die romantische Träumerin, der Jeder, der sich im Leben umgesehen, begegnet ist. Erst jungfräulich schwärmerisch wird sie später so unwirklich burgfrauenartig, dass weder eine Alltagsehe, noch das Thun und Treiben des gemeinen Lebens sie auf der Erde festen Fuss fassen macht.

Edele ist die junge adlige Mädchenseele, ächt Kopenhagnerisch, doch ohne Spur von Kopenhagenerei. Sie ist schön, ist gefeiert und umschwärmt worden, eine Weltdame, eine Verehrerin schöner Spazierfahrten und gemüthlicher Theaterabende, allein in ihrer höchsten Blüthe und Kraft geknickt, hoffnungslos aus der Ferne liebend und von einer Krankheit ergriffen, die keinen Pardon giebt. Sie ist zu der Erkenntniss gekommen, dass das Leben keinen Pardon giebt. Sie weiss, dass „das Leben nicht mit Träumen rechnet," dass nicht einmal ein einziges Hinderniss sich aus der Wirklichkeit hinausträumen lasse, und stolz und keusch, streng und blass und still, haucht sie mit einem letzten Gruss „an den grossen Künstler,

den sie heimlich mit ganzer Seele geliebt", mit einem stummen Gruss, der nicht einmal als Hauch über ihre Lippen kommt, ihr Leben aus.

Tema ist durch ihr zusammengesetztes Wesen eine noch originellere, traurig wahre Gestalt, die mit überlegenem Humor gezeichnet ist. Sie stellt eine der verschiedenen Hauptformen der dänischen dreissigjährigen Frau dar; ausgezeichneter Kopf, bis zu einem gewissen Punkte den Verhältnissen überlegen; den lebhaften Drang in sich, Schranken zu durchbrechen; mit so viel Wirklichkeitssinn begabt, dass sie (in Worten, nicht durch die That) gegen Phantasterei der Gefühle stets protestirt, diese Phantasterei verhöhnt und auf deren Kosten „einen unschuldigen Cynismus" preist; eine Emancipirte, in deren feiner, munterer Coquetterie eine prickelnde Naivetät, ein nackter Muth, von den allerheikelsten Dingen zu sprechen, Elemente bilden; eine Bespöttlerin alles dummen gesellschaftlichen Herkommens, mit nicht eben starker, aber naschhafter Sinnlichkeit — und bei alledem mit einem ewigen Schmachten nach der Achtung der so gering geschätzten Spiessbürgerwelt, mit einer Leidenschaft im Blute „für das Correcteste des Correcten, bis hinauf zu des Passenden äusserster Spitze". Dieser letztere Zug, der so neu, so keck hingesetzt, und so schlagend richtig ist, gehört zu den genialsten Zügen dieses genialen Buches. Ein Kritiker ist in sie verliebt gewesen und wurde ihrer überdrüssig. Nachdem sie ihn vergessen hat, spielt sie — d. h. nicht das Ueppige, sondern der Rest von Mädchenhaftem in ihr — ein erotisches Spiel mit dem jungen Studenten Lyhne. Jacobsen hat wohl kaum je etwas Gewagteres geschrieben, als die Charakteristik des sonderbaren Verhältnisses zwischen dem Helden und ihr. Es ist das äusserst kühn (wenn auch nicht überzeugend), was er von Niels Lyhnes Beherrschung seiner Phantasie in diesem Verhältnisse sagt, und die ganze von den Beiden mit einander verbrachte Abschiedsstunde ist ein

geglücktes Wagestück. Jene Schaukelscene, in welcher ihr Wesen in all seiner bodenlosen und doch so folgerichtigen Verschrobenheit, seiner Empfindsamkeit und seiner Feigheit, seiner Sinnlichkeit und Spiessbürgerlichkeit Galimathias redet und sich so allmählich vor uns entpuppt, schliesst Jacobsen mit folgendem, sowohl einen leiblichen, als einen seelischen Zustand malenden Worten:

„Der Schwindel war wie fortgeblasen. Die Schwäche, die sie noch in den Beinen spürte, that so wohl und sie ging umher, um sie besser zu fühlen. Verstohlen, gleichsam zufällig, gab sie dem Schaukelstuhl einen leisen vertraulichen Puff mit dem Ellbogen.

Sie war im Grunde eine Freundin von Scenen.

Mit einem Blicke nahm sie von etwas Unsichtbarem da drinnen Abschied, dann zog sie die Rollgardinen auf, und nun war es ein ganz anderes Zimmer."

Dass sie Scenen eigentlich gerne hatte, das ist der letzte Pinselstrich, der die hiermit aus der Erzählung scheidende Gestalt zugleich vollendet und erklärt.

Von ganz anderer Beschaffenheit ist das Verhältniss zwischen Niels und Fennimore, das so tief durchdacht, so klar dargestellt ist wie kein anderes im Buche. Die erste Annäherung zwischen ihr und Niels wird durch ihre und ihres Mannes Geschichte herbeigeführt, die keine andere ist, als die alte „von dem Festgerichte der Liebe, das nicht tägliches Brod werden will, sondern fortfährt, Festgericht zu sein, nur fader, von Tag zu Tag widerlicher". Sie ist jung und schön, aber verzweifelt und abgestumpft, auf dem Wege roh zu werden. Die ehrerbietige Huldigung des Freundes ihres Mannes erbittert sie nur, denn sie, „die aus dem Purpurbette ihrer Träume auf das Steinpflaster hinausgeschleudert worden", ist nahe daran, Jeden zu hassen, der über die Steine Teppiche breiten möchte, *will* sie doch in der ersten Bitterkeit gerade deren Härte fühlen. Daher ihr meisterhafter

Zornesausbruch gegen Niels, der sich in schönen Redensarten über seinen Glauben an die Reinheit des Weibes ergangen hat:

„Reinheit des Weibes, was meinst Du mit Reinheit des Weibes? . . . . . Ich will es Dir sagen, Du meinst nichts, denn das ist auch so eine von jenen nichtssagenden Feinheiten. Ein Weib kann nicht rein sein, soll es nicht sein. Wie sollte sie es sein können! Was ist das für Unnatur? . . .“

Hierauf folgen bei Fennimore die krampfhaften, schliesslich aus harter Nothwendigkeit aufgegebenen Versuche, in ihrer Seele die Liebe zu ihrem Manne wieder zu künstlichem Leben zu erwecken; und es folgt das Freundschaftsverhältniss zu Niels, dies Verhältniss, dem ihre Gedanken, ob sie beisammen oder getrennt sind, sich stets zuwenden, „wie Vögel, die an demselben Nest bauen, alles was sie sammeln, was sie verwerfen, mit dem einen traulichen Zweck vor Augen betrachten, das Nest für den Andern und sich selbst recht warm und weich zu machen“. Noch aber ist es nur Freundschaft, was sich in ihnen für einander regt, sie haben kein Geheimniss zusammen, blos eine kleine Welt für sich.

„Allein die Liebe war in ihren Herzen und war doch eigentlich wieder nicht darin, gleichwie Krystalle in einer übersättigten Lösung vorhanden und doch wieder nicht vorhanden sind, nicht bevor ein Splitter oder auch nur ein Fäserchen vom Rechten sich in die Flüssigkeit senkt und wie mit einem Zauberschlage die schlummernden Atome scheidet, so dass sie sich entgegenschiessen, Niete in Niete nach unsichtbaren Gesetzen zusammenkeilend und in einem Nu Krystall sind . . . . Krystall!“

Es ist denn auch ein reines Nichts, das sie zum Bewusstsein ihrer Liebe kommen lässt. Es geschieht nichts; sie stehen zufällig nebeneinander am Fenster; es wird nichts gesagt, nur entringt sich Fennimore, indem ihre Hände sich in *einem* Drucke zusammenschliessen, der kurze Ausruf „O ja, Niels!“ Aber es ist unglaublich,

wie dieses Alltägliche, dieses in seiner Schlichtheit so Lebenswahre, den Eindruck giebt, welchen dämonischen Zauber die Beiden aufeinander ausüben. Alles, was nun zwischen ihnen vorgeht, die ganze Entwicklung der Leidenschaft und ihrer Folgen, steht auf gleicher Höhe, mit alleiniger Ausnahme von Fennimore's Reue beim Tode Erik's, an die ich nicht glaube. So manche andere Frau würde derartig bereuen, sie nicht.

Die Art, wie Jacobsen seine Personen charakterisirt, ist höchst eigenthümlich. „Niels Lyhne" beweist, was „Marie Grubbe" durch die dort gebrauchte alte Sprache, die eine nothgedrungene Gleichartigkeit der Redeweise im Munde der verschiedenen Personen zur Folge hatte, nur ahnen liess, nämlich, dass er weniger die Gabe besitzt, durch den Dialog, als durch Stimmungsbilder und die Einblicke in das Seelische, die er eröffnet, zu kennzeichnen. Schon die Liebe und Ausdauer, mit der er seinen persönlichen Stil ausgebildet hat, bringen es mit sich, dass man ihn aus seinen Personen nur zu oft selbst heraushört. Niels Lyhne äussert von einer Mondscheinnacht: „Sie ist so unbarmherzig diese Nacht, denn die Sehnsucht wird in ihr übermächtig. Aus jedem geheimsten Winkel unserer Seele schweigt sie sie hervor, saugt sie sie heraus mit harten Lippen, und in der kalten, starren Klarheit blinkt keine Hoffnung, schlummert keine Verheissung." Kann etwas unmöglicher sein, als diese Worte im Munde eines jungen dänischen Studiosus der fünfziger Jahre? Und welcher Mensch spricht so oder hat überhaupt je so gesprochen? Niemand auf der weiten Erde, mit Ausnahme eines gewissen J. P. Jacobsen, und auch er spricht nicht so, er schreibt nur so. Aus den Reden tönt Einem seine Stimme entgegen, doch nicht mit ihrem gewöhnlichen Klange, sondern mit dem, welchen sie annimmt, wenn er etwas von sich vorliest. Was aus dieser poetischen Prosa im Dialoge bei der Schaar seiner Nachahmer geworden ist und

noch werden dürfte, daran lässt sich nur mit Grauen denken.

Um wie viel höher doch dieser Dichter steht, wenn er im eigenen Namen spricht, sich in seine Personen versenkt, und, während sie selbst sich mit keinem Worte äussern, schildert, was in ihnen vorgeht. Seine Seelenkenntniss ist so tief, weil er sich stets des körperlichen Organismus erinnert. Das spürt man schon, wenn man in seinen Arbeiten deren Entstehungskeimen nachforscht. Für Marie Grubbe bildete die Scene den Ausgangspunkt, in welcher Marie ohne es zu wollen, dem unwiderstehlichen Drang gehorcht, Ulrik Frederik das Messer in die Brust zu stossen. Was von allem Anfange an Jacobsen interessirte, war jenes Unbewusste, Unfreiwillige: eine Handlung, die wie in der bewussten Absicht einen Mord zu begehen, ausgeführt erscheint, ihre Wurzeln jedoch tief unten im unbewussten Leben hat, die eine in verletzter weiblicher Scham, eine andere in dem Zusammenhange zwischen Grausamkeit und Wollust, und die unfreiwillig, unvorsätzlich ist. Er hatte anfangs die Idee, dies in der Form einer Vertheidigungsschrift eines angeklagten Weibes zu entwickeln. Als er jedoch in der Note zu Holberg's Schilderung seiner Begegnung mit Marie Grubbe, Aufklärungen über die Geschichte der letzteren gefunden, fügte dies zu allererst geplante sich in das ganze Lebensbild, wie es vor ihm stand, ein. In gleicher Weise bildete, wie bereits berührt, den Ausgangspunkt für Niels Lyhne ein unwillkürlicher, unwiderstehlicher Akt, der gleichsam mit dem ganzen bewussten Vorsatzleben des Handelnden im Widerstreite stand, dass nämlich der Held am Krankenlager seines Kindes die Hände zum Gebete faltet. Von Jacobsen's Novellen dreht sich „ein Schuss im Nebel" um die Versuchung, in der Richtung nach seinem Feinde, in den Nebel, ins Undurchsichtige hinein zu schiessen, wobei der Thäter den blinden Gewalten das freie Schalten mit dem Schusse und damit

auch die Hälfte der Schuld und Verantwortung überlässt. „Die Pest in Bergamo" baut sich auf der unfreiwilligen, überwältigenden Reaction des religiösen Aberglaubens auf, welche in Folge der fanatisch genialen Predigt eines Flagellantenpriesters mittelalterliche Freidenker wie durch Ansteckung erfasst. „Frau Fönss", die um des Schlussbriefes willen geschrieben worden, ist eine Eingabe zu Gunsten des Rechtes einer gesunden, plötzlich hervorbrechenden, sinnlich geistigen Forderung der Natur, gegenüber anderen Banden des Bluts von rein unsinnlicher Art. Für Jacobsen hat selbst bei der 40jährigen Frau die gesunde Liebe im Vergleiche zu den egoistischen Ansprüchen, die an ihr Gefühl für das Würdige und Schickliche appelliren, und zu den selbstsüchtigen Forderungen, welche die Pietät ihrer Kinder an ihre Mutterliebe stellen, das Recht des Stärkeren. Ueberall also das Unbewusste, das Physiologische als Ausgangspunkt und Grundlage, überall die Grundanschauung der Naturwissenschaft.

Hierauf beruht es, dass Jacobsen nie vollkommener ist, als wenn er sich auf die Beschreibung der feinen, fruchtbaren Stimmungsschwingungen, der wechselnden, verhängnissvollen Stimmungszustände reichentwickelter Menschenseelen einlässt. Es ist das seine wahre Domaine, dieses ganze Gebiet des Unbewussten und Halbbewussten, das des bewussten Lebens Urgrund und Regulator ist, welches jedoch die wenigsten Schriftsteller überhaupt in Betracht zu ziehen vermögen, und das nur die vorzüglichsten zu betreten den Muth haben. Denn mehr als auf irgend einem anderen Gebiete, ist der Verfasser hier der Gefahr ausgesetzt, für verrückt oder affectirt zu gelten; kann er doch an nichts Anerkanntes appelliren um die Richtigkeit seiner Ausdrücke zu beweisen, sondern muss ganz allein für seine Beobachtungen und seine Wahl der Worte bei Schilderung des Unsichtbaren und Stummen einstehen. Man sehe so die Ausmalung der Wirkungen des Frühlings auf Niels Lyhne als Jüngling:

„. . . . Er schloss die Augen, merkte aber dennoch, wie das Licht sich gleichsam in ihn hineinsog und durch seine Nerven flimmerte, während bei jedem Athemzuge die kühle, berauschende Luft das seltsam erregte Blut mit immer wilderer Kraft durch die machtlos bebenden Adern jagte. Ein Gefühl überkam ihn, als suchte all das rege Gewimmel, das Bersten, Sprossen, Brüten in der ihn umgebenden Lenznatur sich mystisch zu einem lauten, lauten Schrei zu sammeln, und ihn dürstete nach diesem Schrei, er lauschte auf ihn, bis sein Lauschen die Form einer unklaren, schwellenden Sehnsucht annahm."

Oder man lese die hier folgende Schilderung der zarten Regungen erster Liebe in seinem Herzen:

„Es war ihm zu Muthe als wartete er auf etwas, das aus weiter Ferne kommen sollte, eine ferne Musik, die schallend, rauschend, sausend und brausend sich allmälig nähern, dröhnend auf ihn niederwirbeln müsste; ihn packen, er wusste nicht wie; ihn tragen, er wusste nicht wohin; wie eine Fluth kommen, wie eine Brandung kämpfen, und dann — — —"

Oder hier endlich diese Beschreibung einer Wartestimmung, der Phantasien der ungeduldig harrenden Fennimore — jener Phantasien, welche die Leere der Wartezeit erzeugt:

„Sie trat wieder ans Fenster, blieb stehen und blickte in die Dunkelheit hinaus, bis diese sich vor ihren Augen mit weissen Fünkchen und regenbogenfarbigen Ringen füllte. Sie hätte sich draussen ein Feuerwerk gewünscht, Raketen, die in langen, langen Streifen aufstiegen, zu kleinen Schlangen wurden, die sich in den Himmel bohrten, um endlich mit einem Knall zu verschwinden — oder auch eine grosse Kugel, die durch die Luft emporzitterte und dann in einem Regen tausendfarbiger Sterne langsam wieder abwärts schwebte. Seht nur, seht! so weich und rund, gleichwie ein Neigen, wie ein Goldregen der sich neigt — fahr wohl, fahr wohl! Das waren die letzten. — Herrgott, dass er auch gar nicht kam."

Gleich wie die hunderttausende von Sonnenstäubchen, welche die Luft erfüllen, dem Auge sichtbar werden und in all ihrem bewegten Leben erscheinen, wenn ein Sonnenstrahl vom Fenster in die halbdunkle Stube dringt, so kommen bei Jacobsen an solchen Stellen die Molecule des unbewussten Stimmungslebens in ihrem

verborgenen Vibriren, ihrem wirbelnden Tanze zu Tage, und ihr stummes Kreisen wird hörbar. Es ist, als vernähme man die Musik dieser Seelenelemente, dieser allerkleinsten Sphären.

Derlei ist tiefsinnig, erlesen, einzig dastehend, in ebenso hohem Grade wissenschaftlich empfunden, als künstlerisch ausgeführt, aber nothwendigerweise nur in sehr geringem Grade populär. Es trägt die Bewunderung der besten Leser, vorläufig jedoch nicht eben viele Auflagen ein.

V.

Eine schnelle Popularität wird ein Dichter, zu dessen Wahlspruch der Gedanke: „Der erste beste Ausdruck ist keineswegs der beste", gestempelt werden könnte, überhaupt nicht erlangen. Allein die Zeit wird kommen, wo auch die grosse Lesewelt begreifen wird, von welcher Bedeutung es für die Geschichte nordischer Kunst war, dass ein Dichter diesen Wahlspruch erkor und ihm folgte. Schon jetzt wird Niemand, der in Niels Lyhne die Kritik liest, die Tema an dem Besuch der Meerfrau in Oehlenschlägers „Helge" übt, daran zweifeln, dass sie die Ueberlegenheit der Schilderungen des jungen Dichters über die des alten bedeutet.

„Ich möchte in die eigenthümliche Schönheit solch eines Meerfrauenkörpers eingeweiht werden, und nun bitte ich Sie, was soll ich mit weissen, herrlichen Gliedern, über die sich ein Stück Flor breitet, eigentlich beginnen? — Herrgott! — Nein, nackt wie eine Welle müsste sie sein, und die wilde Schönheit des Meeres in ihr spuken. Ihre Haut müsste etwas von dem Phosphorleuchten der Sommersee, ihr Haar etwas von dem schwarzen, wirren Schrecken der Meergraswälder an sich haben. Nicht wahr? Ja wohl, die tausend Farben des Wassers müssen in blickendem Wechsel in ihren Augen kommen und gehen; der bleiche Busen muss kalt sein, von wollüstig kühlender Kälte; schaukelnder Wellenschlag muss alle ihre Formen durchrieseln,

und des Strudels Saugen ist in ihrem Kuss, die zerstiebende Weichheit des Schaumes in ihren zärtlich umfangenden Armen."

Selbst ein Auge, das keine künstlerische Erziehung erhalten, wird die Empfindung haben, dass der Verfasser dieser Zeilen ein ausserordentliches zartes und kritisches litterarisches Gewissen besitzt. Daher wird auch niemand umhin können, aus dem Versprechen, das Niels Lyhne seiner Mutter giebt, stets und immer sein Aeusserstes leisten zu wollen, den Dichter selbst herauszuhören. Zu der litterarischen Gewissenhaftigkeit gesellt sich eine Kraft der Phantasie, die das Unvergessliche hervorbringt. Wenn Erik, um seine geistige Unfruchtbarkeit zu bezeichnen, erklärt, er habe nur das eine Gefühl, „dass die Zeit nun in Ewigkeit da draussen bis an die Hüften im Wasser stünde und die Stunden zu sich herzöge, so dass sie vorbeirutschten — zwölf weisse, zwölf schwarze — ohne Unterlass" oder wenn, um das Glücksgefühl Niels Lyhnes, da er sich wiedergeliebt weiss, zu zeichnen, gesagt wird, dass nun die Tage „neu und blank direkt vom Himmel fielen", statt „in selbstverständlicher, träger Reihenfolge einander abzulösen, wie die abgenützten Bilder eines Guckkastens", oder wenn es heisst: „Bei jedem Glücksschlosse, das sich auferbaut, ist Sand dem Grunde beigemengt, auf dem es ruht. Und der Sand sammelt sich und rinnt unter den Mauern hinweg, langsam vielleicht, vielleicht unmerklich, doch verrinnt Korn für Korn," — so offenbart sich in diesen Bildern und Gleichnissen eine Einbildungskraft, die an die grössten Dichtergeister der Renaissance erinnert.

Indess hat der Wahlspruch, der erste beste Ausdruck sei keineswegs der beste, doch auch noch eine andere Seite, die auf die Gebrechen und Gefahren dieses dichterischen Stils hindeutet. Der gesuchte Ausdruck ist ebenso weit entfernt der beste zu sein, wie der zufällige. Es giebt nur einen — nicht besten, sondern einzig

richtigen Ausdruck, das ist der natürliche, und als ein natürlicher Ausdruck wirkt nicht, sei er auch noch so unaffektirt, der, welcher der unendlich fein nuancirte Ausdruck eines verzerrten krankhaften Gefühls, noch der, welcher der geschnörkelte Ausdruck eines Stimmungslabyrinthes ist. Es geht nicht an, aus Abneigung gegen den kalten, trockenen Vortrag, der litterarischen Verzärtelung, dem unmännlichen Ausspinnen von Stimmungsbezeichnungen zu verfallen, die sich in Wiederholungen wie „ein lauter, lauter Schrei, ein langer, langer Streif" äussern. Noch geht es an, sich aus Hass gegen die unkünstlerische Magerkeit der geraden Linie einer Ausdruckweise in Umschreibungen zu bedienen. Die Novelle „Hier sollten Rosen stehen", deren Grundgedanke (der unentschiedene Streit, ob das Glück des Hoffens und Ersehnens grösser sei oder das, was man wirkliches Glück nennt), übrigens tief und echt ist, giebt Allem, was in Jacobsen's Dichtung nur immer Manier, verkünstelte Kunst, all dem Excentrischen, den Um- und Abwegen der adjectivisch gespickten, arabeskenartig wildverschlungenen Diktion beängstigenden Ausdruck. Dieses Capriccio war ein Leckerbissen für Raffinirte, allein das Kunststreben hatte sich hier in eine Sackgasse verrannt, aus der es kein Vordringen gab, aus der es umkehren hiess oder zu Grunde gehen. Jacobsen erkannte dies selbst und schrieb nach diesem Stimmungsbilde mit allen seinen potenzirten Unwirklichkeiten die bereits genannten schönen kleinen Prosastücke: „Die Pest in Bergamo" und „Frau Fönss". Das erste ist eine Rückkehr zum grossen, strengen, beschreibenden Stile, das zweite zu dem ungekünstelten Ausdruck natürlicher, echt menschlicher Gefühle. Von den übrigen Novellen Jacobsen's halte ich, ihrer Tiefe wegen, die „Zwei Welten" betitelte, trotz ihrer Kürze, für die hervorragendste. Die Verse, mit denen sie schliesst, sind ein Stimmungskraftauszug sondergleichen. Der Stil hat

übrigens hier wie in den anderen Novellen, den starken, matten Glanz, die tiefe, schwellende Farbe, so auch jene Morbidezza, d. h. jene durch einen leisen Leidenszug doppelt rührende Anmuth, die seinen Genius auszeichnet. Selbst im innersten Herzen ergriffen — gesund und krank wie ein also Ergriffener — ergreift und gewinnt er die Herzen.

Es ist dieser in seiner Ursprünglichkeit, seiner Färbung und Wärme einzig dastehende Prosastil, der die wenigen Seiten — kaum tausend sind es — die Jacobsen geschrieben, vor der Vergessenheit bewahren wird. Noch nach Hunderten von Jahren wird der Brokat des Stils sich erhalten haben. Man wird empfinden, dass er mit Naturnothwendigkeit gerade so gewebt worden, mit der Stätigkeit des Genies, kraft jener untrüglichen Sicherheit des Instincts, die man so häufig bei den grossen, ruhig vornehmen Begabungen antrifft. (Ich habe bei dem dänischen Sprachforscher Wilhelm Thomsen und dem deutschen Maler Max Klinger ganz verwandte Züge gefunden.) Für unsere Zeit hat die Schreibweise J. P. Jacobsen's die Nebenbedeutung gehabt, die Anforderungen an die dänische Prosa höher zu stimmen. Alle haben von Jacobsen gelernt, selbst diejenigen unter den Skandinaven, deren litterarische Anlage nicht dichterischer Natur war, selbst die unter den gleichaltrigen Dichtern, die wie Holger Drachmann, zu selbständig und zu entwickelt waren, um einer eigentlichen Einwirkung zugänglich zu sein. Es war bei Jacobsen die Eigenart des Stils überhaupt, welche die besten unter den Zeitgenossen zwang, je für sich ihren Stil möglichst eigenartig zu entwickeln.

Indess hat Jacobsen's Prosa — so kurze Zeit auch erst verflossen, seit sie in die Oeffentlichkeit gedrungen — doch bereits eine Schaar von Verehrern und Nachahmern gefunden. Man spürt seinen Einfluss bei allen den Jüngern, die einen Namen errungen. Noch stärker

ist dieser Einfluss auf die Allerjüngsten, die sich noch nicht Bahn zu brechen vermocht.

Schule dürfte Jacobsen's Prosa, eben um ihrer auserlesenen Eigenthümlichkeit willen, trotz alledem nicht machen. Es geht mit ihm, wie mit einigen der grössten Coloristen der Welt, Correggio zum Beispiel. Sie haben in der von ihnen eingeschlagenen Richtung den Culminationspunkt erreicht. Noch einen Schritt, und sie führt zur Krankhaftigkeit oder Affektation. Was ein junger Dichter von ihm lernen kann und soll, das ist, gleich ihm er selbst zu werden.

14. August Strindberg.

(1892)

I.

Es ist die frische, unverwüstliche Widerspruchslust August Strindberg's, die in unseren Tagen der schönen Litteratur Schwedens neues Leben eingeflösst hat.

In Norwegen war schon in den sechziger Jahren von Henrik Ibsen, der sowohl in der „Komödie der Liebe" wie im „Bund der Jugend", Zeitgenossen satirisch dargestellt hatte, die Behandlung moderner Stoffe versucht; er war jedoch nach und nach ein Liebling der konservativen Partei in Norwegen wie in Schweden geworden und wurde erst 1877 mit den „Stützen der Gesellschaft" deutlich oppositionell.

Dänemark, dessen litterarisches Interesse in den sechziger Jahren besonders von einer weitläufigen Verhandlung über die Möglichkeit, Glauben und Wissen, Orthodoxie und Forschung in Einem Bewusstsein friedlich zu vereinen, aufgenommen war, entwickelte ungefähr vom Jahre 1872 ab eine moderne Richtung in seiner schönen Litteratur.

In Schweden herrschte in den siebziger Jahren ein Zustand der Schlaffheit. In der Poesie freute man sich,

den grossen finnländischen Dichter Runeberg zu besitzen, der für einen Realisten galt, und über dessen Realismus hinaus man in den sechziger Jahren weder etwas vorfand noch ahnte. In der Philosophie besass man Boström, den nationalen Denker, einen konservativen Idealisten, dessen Popularität bei der Jugend darauf beruhte, dass er den Muth gehabt hatte, eine Broschüre gegen die Ewigkeit der Höllenstrafen, als mit der Güte Gottes unvereinbar, zu schreiben. Von dieser Broschüre sprach man fünfzehn Jahre hindurch wie von einer Heldenthat.

Das Bewegungsprinzip in der Litteratur wurde indessen von Victor Rydberg vertreten, der auf zwei Gebieten einen Anfang gemacht hatte. In seinem Roman „Der letzte Athenienser" hatte er die Sache der abendländlichen Kultur gegenüber der Religion des Morgenlandes geführt und in der — später entfernten — Vorrede sein Buch als einen in das Lager der theologischen Gegner geschleuderten Spiess bezeichnet; seine Verherrlichung des Hellenismus war jedoch so friedfertig, dass sie sehr gut mit der sympathischen Darstellung eines etwas phantastischen Urchristenthums ohne Fanatismus und ohne Wunderglauben vereinbar war. In einer kritischen Schrift „Die Lehre der Bibel über Christus" hatte er sich ausserdem bestrebt, das menschliche Wesen Christi aus dem Neuen Testament darzulegen, indem er den späten Ursprung oder die Fälschung derjenigen Stellen nachwiess, welche dieses anscheinend bestritten. So wenig unbedingt Neues das Werkchen brachte, so machte es doch in Schweden ein ausserordentliches Aufsehen und veranlasste eine lange andauernde Fehde. Immer wieder hat es sich ja in diesem Jahrhundert gezeigt, wie wenig tief die Forschungen der denkenden Geister in das Bewusstsein der lesenden Massen eingedrungen sind. Wie wäre es sonst denkbar, dass das „Leben Jesu" von Strauss gegen sechzig Jahre nach dem Tode Voltaires ganz Deutschland empören konnte, und dass eine so wenig herausfordernde

Schrift wie das „Leben Jesu“ von Renan noch 1863 eine solche Bewegung in allen romanischen Ländern und mehreren germanischen hervorzurufen vermochte! Während die Arbeit Renans als ein rein künstlerischer Versuch erschien, war die schwedische, einige Jahre frühere Arbeit reine Philologie, Polemik über das richtige Verständniss von Bibelstellen. So konservativ war in Schweden der Geist, dass sogar dieses neu wirkte, die Gemüther der Jungen beunruhigte und die Aelteren in Zorn versetzte.

1879 endlich wurde ein Buch veröffentlicht, welches verrieth, dass Schweden sich nicht mit einem Zweifel an der Ewigkeit der Höllenstrafen und einem anderen Zweifel an der doppelten Natur des Gottmenschen begnügen würde. Es war der Roman *August Strindbergs* „Das rothe Zimmer“.

Mit einem Schlage war die Aufmerksamkeit der lesenden Welt des Nordens auf einen Geist hingeleitet, der diejenige Eigenschaft hatte, die überall zum Hervorbringen des wirklich Neuen, und ganz besonders in dem litterarisch konservativen oder gleichgiltigen Schweden, erforderlich war: Rücksichtslosigkeit dem Herkommen und den allgemein anerkannten Vorurtheilen gegenüber.

Strindberg hatte schon damals nicht wenig hervorgebracht. Aber man bemerkte ihn erst, da er als Empörer hervortrat, und lange wurde er als der aufwiegelnde Plebejer, der Fürsprecher der unteren Klassen betrachtet. Er war dies aber nur in einem begrenzten Zeitraum und ging nicht völlig darin auf. Er war ein Schwermüthiger, ein Satyriker und vor allem ein sprachlich schöpferischer Dichter von hohem Rang, oppositionell angelegt von Natur, paradoxal in seiner Form, unbändig in seinen Anklagen.

Er hat zwar einige Eigenschaften mit Henrik Ibsen gemein: das Bittere, das Misstrauische, das Schneidende, die unverzagte Gesellschaftskritik. Doch ist er Ibsen durchaus nicht ähnlich. Während der grosse Norweger

sich damit begnügt, ein Dichter zu sein, und sich fast nur in der unpersönlichen dramatischen Form ausgesprochen hat, ist Strindberg ein Polyhistor mit dilettantischen, bisweilen fachlichen Kenntnissen in zahlreichen Wissenschaften und Sprachen. Er hat einen Begriff von Geologie und Chemie, von Staatswissenschaft und Gartenbau; er hat nicht gewöhnliche historische Kenntnisse, hat sogar eine Geschichte des schwedischen Volkes geschrieben, die trotz bedeutender, von der Kritik dargelegter Mängel ein geistvolles und lehrreiches Werk ist. Mit einer gewissen Freiluft-Kultur vereint er seine Bildung als Bibliotheksamanuensis; als solcher hat er sich in seiner Jugend mit der chinesischen Sprache abgegeben und das geschichtliche Verhältniss Schwedens zu China und den tatarischen Ländern studirt; eine seiner gelehrten Arbeiten darüber ist in der Académie des Inscriptions et Belles-Lettres zu Paris gelesen worden.

Einen solchen Ballast vielseitiger Kenntnisse hat kein norwegischer Dichter aufzuweisen. Dieser Ballast hat jedoch dem Gemüthe Strindbergs nicht das Gleichgewicht mitgetheilt, das trotz allem Pessimismus Ibsen nicht fehlt. Das geistige Leben Henrik Ibsens enthält grosse Gegensätze, aber es findet sich darin keine Unruhe und kein Schwanken. Das Leben Strindbergs dagegen ist reich an unruhigem Wechsel.

Nicht dass es derartige Veränderungen enthielte, die sonst in nordischer Litteratur typisch sind, wo der Jüngling gern mit einem naiven und hitzigen Radikalismus anfängt, deshalb von den Hütern der Gesellschaft ein wenig zwischen ihre Schilder gedrückt wird, und sobald der Radikalismus auf diese Weise schnell aus ihm herausgepresst worden, sich würdig und ernsthaft für gereift erklärt.

Bei Strindberg wechseln mit grosser Schnelligkeit die geistigen Gesichtspunkte. Er schlägt nicht wie die geringeren Geister um in seinem Verhältniss zu einzelnen

Persönlichkeiten, sondern zu Ideen, zu historischen Mächten. Lange hat er leidenschaftlich für die niederen Klassen gegen die oberen, für die Gleichheit gegen die Ungleichheit gekämpft. Dann wurde er ein Bekämpfer der Unterklasse als einer Klasse der Unwissenden, einer Pariakaste, und schilderte das Martyrium der hohen Intelligenz in einer Gesellschaft, wo die Mittelmässigkeit herrschend geworden, gründlich davon überzeugt, dass Gleichheit einen unfasslichen und nicht einmal wünschenswerthen Zustand bedeutet, der nie dagewesen ist und nie existiren wird. Er war Jahre lang in der Litteratur ein Vertreter des Volks, d. h. der vereinten Schwachen und Kleinen; dann kam die Zeit, wo er ausschliesslich das Recht des Stärkeren verficht und nichts in dem Masse verabscheut wie die Tyrannei der Schwachen.

Er war ein Anhänger Rousseaus gewesen, fand immer neue Beweise für die Wahrheit Rousseau'scher Gedanken und setzte die Angriffe des der Civilisation oder Uebercivilisation so feindlichen Naturanbeters fort. Er ist nach und nach so weit von diesem Ausgangspunkte abgekommen, dass er eine der wärmsten Lobreden, die überhaupt existiren, auf Rousseaus grossen Antipoden Voltaire geschrieben hat. Er verherrlicht hier Voltaire besonders als den Geistesaristokraten, und der Name Rousseaus wird in dem Aufsatz nicht einmal genannt.

In nicht wenigen seiner Schriften hatte er der Befreiung der Frauen das Wort geredet, die Möglichkeit und Nothwendigkeit ihrer Gleichstellung mit dem Manne und eines Zusammenlebens beider Geschlechter in der Freiheit behauptet. So heisst es z. B. irgendwo in dem „Rothen Zimmer", wo der Verfasser seine Ansicht durchblicken lässt: „Mann und Weib schliessen ein freies Bündniss, keiner von den Beiden giebt seine Selbständigkeit auf, der eine respektirt die Schwächen des andern,

und man hat eine Kameradschaft für das ganze Leben, die nicht durch die Ansprüche der einen oder anderen Partei auf Zärtlichkeit ermüdet wird."

Später schlug die Stimmung Strindbergs im Laufe weniger Jahre völlig um. Anfangs bildete dieser Umschwung eine nicht ungesunde Reaction gegen die Männerverunglimpfung und Frauenvergötterung, die in der schönen Litteratur eine längere Zeit im Schwunge war. Nicht blos bei Frau Edgren und Frau Agrell in ihren damaligen Werken, nicht blos in den letzten Dramen Hostrups, standen die Frauen durchgehends mit Palmen in den Händen da. Die hervorragendsten Dichter Norwegens waren hierin mit ihrem Beispiele vorangegangen. In den Björnsonschen Schauspielen, die in jene Uebergangszeit Strindbergs fallen, überstrahlten die Frauen einander an Tugend und Edelmuth, in *Leonarda* ging das Ideal geradezu leibhaft um, und bei Ibsen, ehe dieser die Gestalten Rebekkas und Hedda Gablers schuf, waren es die Leser nachgerade gewohnt, dass derselbe Dichter, der, so oft er nur Gelegenheit fand, seine Sonde in die Männer einzutreiben, allenthalben Verderbtheit und Verlogenheit nachwies, seinen Händen in dem Augenblick, in dem er an die Frau herantrat, Messer und Sonde mit dem frommen Glauben eines Romantikers entgleiten liess. Solvejg war ein Compliment in Lebensgrösse, selbst die kleinen Lügen der Nora liehen ihr nur einen Reiz mehr — und wer trug Schuld daran? Helmer. Die grimmige Satyre endlich, „Die Stützen der Gesellschaft", richtete sich ausschliesslich gegen die Männer, und zwar in so directer Weise, dass das Stück im Grunde in den Worten des Consuls Bernick gipfelt: „Das habe ich in diesen Tagen gelernt: Ihr Frauen, Ihr seid die Stützen der Gesellschaft." Sie traten auch in der That in dem Schauspiele als nichts geringeres auf.

Dieser romantischen Frauenverehrung gegenüber, welche einzelne gute, feine Frauen belächelten, auf die jedoch andere eingebildete, freche pochten, waren Strindbergs Proteste an und für sich durchaus nicht vom Uebel. Indess wurden sie offenbar nicht von jener Verehrung veranlasst. Den Umschwung führten ohne Zweifel theils persönliche Erfahrungen, theils die übertriebenen Forderungen herbei, welche einzelne Frauen, wie einzelne von ihnen inspirirte Männer zu deren Gunsten an den Mann stellten. So wurde in Schweden der wenig gerechte Gesetzvorschlag durchgebracht, welcher der Frau das ausschliessliche Eigenthumsrecht sichert an allem, was sie erwirbt. Das ausschlaggebende Gewicht in die Wagschale warf doch wahrscheinlich die männerfeindliche Haltung einiger nicht sehr bedeutender, redender oder schreibender Frauen. Strindberg begnügte sich nicht damit, ihnen energisch entgegen zu treten; er liess ihre Haltung die seinige bestimmen. Er schlug in die Tonart der barschesten und zornigsten Frauen der Frauensache ein und wurde dann nach und nach von einem einzigen Grundgedanken so befangen, dass seine Lebensansicht sich fast in der Auffassung konzentrirte: das Weib ist der Feind. Und er wird nun mehrere Jahre hindurch nicht müde, das Feminine als die den Mann überlistende, zerstörende, vernichtende Macht zu malen. Der Mann ist bei ihm stark und edelmüthig, deshalb nicht auf seiner Hut; das Weib ist im Kleinen klug, zugleich in ihrer Herrschsucht schlau, im Uebrigen lügenhaft und niedrig denkend. Er spricht die Ueberzeugung aus, dass der Mann, wenn er jetzt nicht zu voller Klarheit über sich selbst gelangt, bei der jetzigen Lage der Dinge in Europa endgiltig unterliegen werde.

Hass und Krieg zwischen Völkern — das ist ein traurig Ding. Racenhass und Racenkrieg ist noch dummer und trauriger. Doch Hass und Krieg zwischen

den beiden Geschlechtern, den beiden Hälften des Menschengeschlechts — seien wir Menschen, sagt der Papagei in Andersens Mährchen.

Man darf indess nicht ausser Acht lassen, dass nicht Strindberg die Feindseligkeiten eröffnete. Längst schon gellte das Kriegsgeschrei gegen die Männer von dem „Lager der Stummen", wie eine streitbare norwegische Schriftstellerin die Frauenwelt genannt hat, und einzelne zürnende Damen trieben es so toll und lächerlich, dass es einem Dichter, der in Stimmungen lebt, von wechselnden Stimmungen mitfortgerissen wird, nicht verübelt werden kann, wenn er sich einmal gedrungen fühlte, ihre Stichworte aufzugreifen und sie geschickt gegen die erbitterten Vorkämpferinnen selbst zu kehren.

Dieselben pflegten so z. B. laute Klage über die Doppel-Moral zu führen, die dem Manne alles, dem Weibe nichts gestatte. Strindberg schrieb: „Das Weib hat eine Doppel-Moral aufgestellt, je eine andere für Mann und Frau. Haben ein Mann und eine Frau ein Verhältniss miteinander, so wird sie eine Märtyrerin, ein armes, verführtes Mädchen genannt, er aber: ein Elender, der elende Verführer." — Die zürnenden Damen pflegten über die Ungleichheit der bei der Eheschliessung an Mann und Weib gestellten Forderungen empört zu sein. Strindberg schrieb: „Das verführte Mädchen erleidet keinen anderen Schaden, als den, die Achtung der Damen zu verlieren, weil sie dumm gewesen. Die Männer heirathen ebensowohl verführte Mädchen wie Witwen und Prostituirte. Sie sind durchaus nicht difficil. Nur die Damen und Björnson sind es, die nunmehr reine Jünglinge verlangen."

Leider zerstörte Strindberg selbst die Wirkung seiner Polemik durch Uebertreibungen, bei welchen er geradezu wie die männliche Frau Collett auftrat. Eine Art Nemesis lag hierin. Dieser Einar Tambeskaelver ähnelte in seinem Zorn am meisten dem, was er am

letzten sein mochte. In Oehlenschlägers „Hakon Jarl" sagt der Jarl dem jungen Trotzkopf Einar Tambeskaelver: „Ich liebe Dich, als ob ein Weib Du wärest." Er antwortet: „Das wär' das letzte, was ich möchte sein". Die Repliken sind im Norden sprichwörtlich geworden.

Die Verfasserin des guten Romanes „Die Töchter des Amtmanns", so wie verschiedener späterer, minder trefflicher Schriften, trat zu jener Zeit nicht mit jener Mässigung auf, die in der Regel einen Mann wohlkleidet, zuweilen aber auch eine Frau nicht entstellt. Sie machte es sich zur Aufgabe in den modernen Büchern der verschiedensten Länder die Respectwidrigkeiten gegen die Frau aufzudecken und der Männerroheit nachzuspüren. Selbst in Alphonse Daudets harmlosen „Künstlerfrauen" erblickte Frau Collett diese Roheit, ja sie ging so weit die kleine, muthwillige Geschichte von einem französischen Gänschen, die in der betreffenden Sammlung den Titel „Les voies de fait" führt, als *grundverderbt* zu bezeichnen. Dieselbe Kampfesweise gegen die Bosheit der Männer adoptirten eben damals auch andere schriftstellernde Damen Norwegens. Frl. Gina Krog schrieb in der Zeitschrift „Framat": „Camilla Collett wird *ewig* recht behalten, weil sie tiefer als alle andern der Sache auf den Grund gegangen ist, weil sie die Wahrhaftigkeit des Genies besitzt, wie jenen ungeheuren und feinen Muth, (man achte auf die ungeheuer feine Zusammenstellung von *ungeheuer* und *fein*) den Muth des Herzens, den ächten Dichtermuth ..... Weil sie im vollsten Sinne weiblich ist, darum verunstaltete, was sie sagte und schrieb, nie auch nur der leiseste Anflug von Servilität gegen den Mann."

Wie man sieht, wurde hier vom Manne ganz im Allgemeinen als von dem Repräsentanten eines feindlichen Stammes gesprochen, dem gegenüber es vor allem galt, auf seiner Hut zu sein. Im Leben giebt es ja doch Situationen, in denen es einem weiblichen Wesen recht schwer wird, sich von jenem Anfluge von

Servilität frei zu halten (wenn sie z. B. ihrem Geliebten um den Hals fällt) und diese Unsitte mag sich denn von da aus zuweilen auf die Bücher übertragen haben. Es geschieht dies jedoch seltener, als man annehmen sollte. Strindberg hebt mit Recht hervor: während alle Litteraturen von männlichen Hymnen an die Frau strotzen, seien weibliche Hymnen an den Mann etwas Unerhörtes. Frl. Krog hatte demgemäss in gewisser Beziehung unrecht, wenn sie sagte: „Gebt acht, wie selten die weiblichen Geistesschöpfungen selbst unserer Zeit rein von solchen Flecken sind." Die Männerlitteratur ist es, in welcher der Flecken mehr sind, denn Sandkörner am Meeresgrunde, von Dantes Servilität gegen Beatrice und Petrarcas gegen Laura, bis zu jener in Chr. Winthers Liedern „An Eine" und der Henrik Ibsens gegenüber Solvejg.

Nach und nach ist leider der Kampf gegen den Feminismus bei Strindberg zu einer so überwiegenden Idee geworden, dass seine künstlerische Urtheilskraft darunter leidet. Er hat z. B. das originelle und bittere Schauspiel Henry Becques „Die Raben" auf höhnische Art verurtheilt; nicht weil er tiefer liegende Fehler in dem Drama gefunden hat, es hat ihn nur geradezu peinlich und feindlich berührt, dass sich hier alles Mitleid und alles Interesse um vier verrathene und geplünderte weibliche Wesen, die Mutter und die drei Töchter sammelt, indem mit einer gewissen naiven Systematik dargestellt wird, wie eine aus lauter Frauen bestehende Familie, deren Versorger plötzlich stirbt, um die Erbschaft gebracht und betrogen wird.

Dennoch muss man Strindberg im Ganzen genommen für diesen Kampf dankbar sein. Seine Polemik gegen die Befreiung der Frauen ist zwar nicht viel werth, aber seine Polemik gegen die Entmannung der Männer durch die von dem Zeitgeist ungesund aufgehetzte weibliche Herrschsucht ist um so werthvoller und ein

Wort zur rechten Zeit gewesen. Schade nur, dass es Strindberg so schwer fällt, das nun hinlänglich oft durchgespielte und variirte Thema zu verlassen.

Es wäre nicht schwierig, noch mehrere Beispiele vorzuführen, aus welchen hervorgeht, dass Strindberg im Laufe der Zeit seine Ansichten gewechselt hat. Ich begnüge mich damit, noch einen einzigen Punkt zu betonen.

Einer der von ihm früh geäusserten leitenden Gedanken ist der, dass Kunst und Poesie der heutigen Zeit unangemessen seien. Er findet besonders die erzählende und die dramatische Dichtung unnütz und veraltet. Das Schauspiel ist ihm Gaukelei, in der Regel gedankenarm, ausserdem unendlichen Missverständnissen ausgesetzt, weil der Dichter nicht einfach im eigenen Namen sagt, was er meint. Als prinzipieller Utilitarier behauptet er, dass alle dichterische Schriftstellerei sich in Journalistik, unmittelbare Agitation verwandeln müsse. Nichtsdestoweniger hat er selbst trotz seiner gelegentlichen journalistischen Versuche sich in der Regel treu an den Dichterweg gehalten, und auf seiner letzten Stufe als Geistesaristokrat muss er wohl sogar folgerecht den Utilismus ganz fallen lassen.

II.

Es würde ungerecht sein, einem so bedeutenden und wahrheitsliebenden Schriftsteller, wie Strindberg, darüber Vorwürfe zu machen, dass seine Ansichten sich geändert hätten, oder dass Theorie und Praxis bei ihm nicht immer übereinstimmten. Er lebte heftiger und stärker als die meisten anderen. Es findet in seinem Innern eine stetige Gährung statt. Es kocht und siedet immer in seinem Gehirn.

Wenn er auch zu verschiedenen Zeiten Verschiedenes gelehrt hat, so ist er erstens jedes Mal unbedingt ehrlich gewesen, zweitens hat bei ihm die eine These entweder direkt zur anderen geführt, oder, wenn es

scheint, als ginge er von einer Aeusserlichkeit zur entgegengesetzten über, so liegt es nur daran, dass er mit übergrosser Schnelligkeit das mittlere Gebiet durcheilt hat. Bei ihm, der die Konzentration und die Isolirtheit des Genies hat, kann man von einer wahren *Entwickelung* reden, einem Worte, mit dem sonst allzu viel Humbug getrieben wird.

In den nordischen Ländern erlebt man es nämlich mehrmals im Jahre, dass ein Schriftsteller, der dies oder jenes gelehrt, diese oder jene Persönlichkeit verehrt, sich zu dieser oder jener Richtung bekannt hat, plötzlich das gerade Gegentheil des von ihm bisher Verkündeten vertritt. Die Ursachen sind, wenn sie nicht politischer Natur sind, meistens von ganz privater Beschaffenheit. Und drückt jemand sein Staunen oder seine Missbilligung über solche Wandlungen aus, so lautet die Antwort stereotyp: Ich habe mich entwickelt; und ich sollte meinen, dass ich das Recht hätte, mich zu entwickeln.

Gewöhnlich enthält die Anwendung dieses grossen Wortes „Entwickelung" keine bewusste Lüge, vielmehr zwei Drittel Ehrlichkeit und nur ein Drittel Frechheit. Aber sogar die volle Ehrlichkeit würde in vielen Fällen nicht befriedigend wirken. Der Schriftsteller ist ja gewissermassen ein Lehrer des Volks. Er kann zwar, wenn er will, heute dies, morgen das Entgegengesetzte lehren; welches Vertrauen kann aber das Volk zu seinen Ansichten fassen, wenn er sie stetig zurücknimmt! Die Lesewelt hat das Recht, von dem Schriftsteller zu erwarten, dass er nicht das Wort nehme, bevor er Reife genug besitzt, die Tragweite seiner Ansichten einigermassen übersehen zu können. Ist er völlig unbefestigt, kennt er nicht einmal, was gegen seine Meinungen eingewandt werden kann, so muss er sich schweigend zurückhalten. In Dänemark ist kein Schauspiel häufiger zu beobachten, als das folgende: Der junge Schriftsteller läuft in drei bis vier Jahren um den ganzen

Umkreis des Kompasses herum, geht von wilder Opposition zur ängstlichen Pietät, von Zola zu Eichendorff, vom Kriegsgeschrei zum Psalmengesang, und wieder fast ganz zurück — alles mit anscheinender Ehrlichkeit, mit stets steigender „Reife", nur mit ganz unnöthiger Schwatzhaftigkeit.

Und dieser Kreislauf wird „Entwickelung" genannt, wie alles heutzutage Entwickelung ist. Ich gestehe, dass dies Wort mich zuletzt krank macht. Wie man früher Aufklärung, dann Bildung sagte, so ist heutzutage „Entwickelung" das grosse Zauberwort.

Entwickelung ist ja wohl das Kernwort der ganzen Philosophie dieses Jahrhunderts, der englischen wie der deutschen. Entwickelung bedeutet: da alle Theile einer organischen Gruppe solidarisch sind und sich vervollständigen, so offenbaren sie, wenn sie auf einander folgen, selbst wo sie kontrastiren, eine innere Eigenthümlichkeit, welche sie alle vereint und hervorbringt. Indem man diese Idee auf die Natur in Anwendung brachte, kam man dazu, die Welt als eine Stufenleiter von Formen, eine Reihefolge von Zuständen zu betrachten, die den Grund zu ihrem Aufeinanderfolgen, ihrer Begrenzung und ihrem Aufhören in sich selbst haben. Auf den Menschen angewandt bringt dieser Begriff uns dazu, die Gefühle und Gedanken als natürliche und nothwendige Erzeugnisse anzusehen, die wie die verschiedenen Umwandlungen einer Pflanze oder eines Thieres mit einander verknüpft sind.

Aber auf den einzelnen, gewöhnlichen charakterlosen Alltags-Schriftsteller angewandt, ist Entwickelung in Wahrheit ein trügerisches, irre leitendes Wort, ein Euphemismus, eine Schön-Färberei. Wer kann denn glauben, dass ein kleiner charakterloser Poet sich entfaltet wie die Eiche aus der Eichel, wie der Schmetterling aus der Puppe! Sehr viele Schriftsteller sind fremden Impulsen viel zu sehr ausgesetzt, als dass ihre Geschichte

eine Entwickelungsgeschichte genannt werden könnte. Wenn man einen amerikanischen Weinstock auf einen französischen impft, so ist das Produkt nicht ein Erzeugniss der Entwickelung des französischen Weinstocks. Und viele nordische Geister sind so häufigen Impfungen, Umpflanzungen u. s. w. unterworfen gewesen, dass der einzelne fast aufgehört hat, derselbe Geist zu sein. Manch einer unter ihnen ist einem sich entfaltenden und entwickelnden Pflanzenkeim viel weniger ähnlich, als dem berühmten Lichtenberg'schen Messer, das fortfuhr, dasselbe Messer zu sein, obgleich sowohl die Klinge wie der Stiel mehrmals erneuert worden waren. — O, dies Wort Entwickelung! Wie oft ist es, auf die Geschichte und das einzelne Menschenleben angewandt, nur wie jenes Absolute Schellings, welches Hegel die Nacht nannte, in der alle Katzen grau sind.

III.

Nachdem August Strindberg einige Jahre in Upsala studirt und sich als Schauspieler versucht hatte, ohne es jedoch weiter als bis zum Statisten zu bringen, debutirte er als Dichter mit einem kleinen Einakter *In Rom*, den er 1870 zur hundertjährigen Feier Thorwaldsens schrieb. In diesem kleinen Schauspiel sind die Hauptpersonen ein Thorwaldsen, der mit dem wirklichen wenig Aehnlichkeit hat, sein erdichteter Freund Pedersen, der joviale Däne, wie sich die Schweden ihn denken, und Anna Maria Magnani, die bekannte leidenschaftliche und wenig hocherzige Freundin Thorwaldsens, aus welcher hier eine Künstler-Geliebte geworden ist, wie sie im Buche steht, zärtlich und bis zur Aufopferung ergeben.

Für Thorwaldsen sind in Rom alle Hülfsmittel ausgegangen. Er hat seine erste Statue, seinen Jason, vollendet, jedoch nicht verkauft; er hat Schulden an seinen Wirth, und da er von seinem Vater, dem alten Isländer

in Kopenhagen, erfährt, dass dieser ihm auf der Werft einen Platz als Handwerker verschafft habe, will er die Bildhauerei an den Nagel hängen, noch am selben Abend von Rom abreisen und, um der Bitterkeit des Abschieds auszuweichen, nicht einmal seiner Marianne Lebewohl sagen.

Um den Charakter Thorwaldsens hat Strindberg augenscheinlich keinen Bescheid gewusst, da er ihn dergestalt beim ersten Wink das Aufgeben der Kunst und die Heimreise, noch dazu aus kindlicher Zärtlichkeit und kindlichem Gehorsam, beschliessen lässt. Nichts in der Welt lag Thorwaldsen ferner, und wäre er aus so weichem Thon geformt, dann würde er, aus einem kleinen Lande gebürtig, sich sicherlich nicht den Weltruhm erkämpft haben. Indessen giebt dieses Selbstaufgeben des Künstlers zu einigen Scenen Anlass, in denen der Freund sich wacker und erheiternd, die Geliebte sich treu und hingebend, schliesslich ein französischer Mäcenas sich naseweise und geizig erweist. Als dann der unverschämte, auf sein Recht pochende Hauswirth Thorwaldsen erst auf die Strasse werfen, dann die Abreise polizeilich verhindern will, findet sich der reiche und kluge Engländer, Mr. Hope, in der Werkstatt ein, um Jason sogleich zu kaufen. Froh, dass die Wolke vorüber gezogen, wandern nun Thorwaldsen, sein Freund und sein Mädchen nach der Osteria, um den glücklichen Schicksalswechsel in edlem Wein zu feiern. — Man wird aus diesem Referat ersehen, mit wie viel Sinn für dramatische Wirkung der junge Anfänger sein Festspiel angelegt hatte.

In einem anderen Schauspiel aus dem folgenden Jahre findet sich grössere Kraft und Selbständigkeit. Es spielt auf Island kurz nach der Einführung des Christenthums, hat den Titel *Der Geächtete* und schildert einen Heiden der damaligen Zeit in seiner trotzigen, selbstvertrauenden Kraft, und den Bruch in der Familie, als die Tochter heimlich Christin geworden ist.

Die Gestalt des jungen Mädchens ist fein und tüchtig gezeichnet; sie ist zugleich zärtliche Braut, gläubige Christin und von Naturell das wildeste, streitbarste Menschenkind. Giebt es aber auch in diesem Stück nicht wenige Stellen, in welchen man einen Hauch von dem Geiste isländischer Sagen spürt, so trifft man doch auch moderne Wendungen, die diesem Geist schreiend widersprechen; so erweckt es z. B. beim Leser Anstoss, dass die Handelnden mehrmals ihre eigene Zeit im Lichte einer späteren sehen. Der Liebhaber spricht von „wildem Blut, das noch vom *Wikingefeuer* siedet". „In Wiking zu gehen", war aber eine natürliche, selbstverständliche Sache; vom Wikingefeuer spricht man erst Jahrhunderte später, nachdem der Trieb nach Abenteuern, Ehre und Beute längst erloschen ist.

In *Meister Oluf,* einem grossen Prosadrama aus dem Jahre 1872, d. h. aus Strindbergs dreiundzwanzigstem Jahr, erblickt man zum ersten Mal seine wahre Physiognomie. Der Held ist der Reformator Schwedens, Olaus Petri, in welchem das Reformator-Naturell im Allgemeinen dargestellt ist. Hauptpunkte sind: sein Kampf gegen den in Aeusserlichkeiten und Wohlleben sich verlierenden Katholizismus, seine Qual, als die eigene Mutter seinen Bruch mit der Kirche verurtheilt, seine Ehe verachtet und die Frau des Mönches nicht als wirkliche Gattin anerkennen will, ferner sein zweideutiges Verhältniss zum König, der ihm zwar geneigt ist, ihn jedoch nur für seine Absichten gebraucht, und gegen den er sich mit den empörerischen Wiedertäufern verbündet, bis er zuletzt gefangen und gedemüthigt wird. Als das Werk eines nur dreiundzwanzigjährigen Jünglings ist diese Arbeit erstaunlich reich und kraftvoll. Bis 1876 hat Strindberg dieses Schauspiel in der immer getäuschten Hoffnung, es aufgeführt zu sehen, nicht weniger als fünf Mal umgearbeitet. 1878 erschien die letzte versifizirte Bearbeitung in einer prächtigen Quartausgabe.

Unter Strindbergs Jugendwerken ist eins der bedeutendsten *Das Geheimniss der Gilde,* ein historisches, jedoch nur private Verhältnisse darstellendes Schauspiel. Der Stoff ist Künstlerneid und Kampf des wirklichen Talents gegen schlechte, alle Mittel anwendende Mitbewerber.

Durch das Verhältniss zur späteren Produktion Strindbergs noch interessanter ist das Schauspiel „Ritter Bengts Gemahlin", 1882 gedruckt, jedoch, wie es scheint, aus den ersten Jahren seiner später aufgelösten Ehe herrührend. Hier wie in „Meister Oluf" behandelt er das Weib mit warmer Sympathie, doch als ein Wesen, das den Mann nicht versteht und deshalb ihm gegenüber leicht ungereimte Ansprüche erhebt.

In „Meister Oluf" findet sich eine Scene, wo der Reformator gleich nach der Hochzeit durch den Gesang von Stieglitzen, deren Käfig seine Christina im Zimmer angebracht hat, in seiner Arbeit gestört wird. Die junge Frau hat auch stark duftende Blumen auf den Tisch ihres Gatten gestellt, deren Geruch ihm Kopfweh verursacht und die er von dem Dienstmädchen entfernen lassen muss. Immer will sie wissen, woran er denkt; wenn er ihr aber dann eine philosophische Abhandlung vorliest, ist sie peinlich davon berührt, dass sie dieselbe nicht versteht. Bald jammert sie, von ihm in Unwissenheit gehalten zu werden, bald findet sie sich seiner unwürdig und beklagt sich doch zugleich über ihn, dass er sie nicht zu sich erheben wolle oder erheben könne, und verursacht zuletzt durch ihren abweisenden Stolz den vollständigen Bruch zwischen Sohn und Mutter. Trotz alledem ist sie ihm indessen ergeben, und das Band zwischen ihnen bricht nicht.

In „Ritter Bengts Gemahlin" hat Strindberg das typische Frauenleben, wie es sich ihm 1882 darstellte, gleichsam in einem grossen Sinnbild schildern wollen.

Zuerst hält sich das junge Fräulein in dem Kloster auf, eingesperrt, gepeinigt und geplagt, so voll sinnlicher Sehnsucht, dass sie Versehen begeht, um gegeisselt zu werden; sie findet in der Geisselung eine Wollust. Immer und immer denkt sie an den Ritter, der im Schlosse dem Kloster gegenüber wohnt und dem sie eines Tages im Walde begegnet ist. Endlich kommt er, als sie schon jegliche Hoffnung aufgegeben hat, und zersprengt die Klostermauern durch die Mittheilung, dass die Reformation eingeführt worden und dass der Staat Klostergelübde nicht mehr anerkennt. Den nächsten Akt erfüllt ein Rausch der Seligkeit, des übermüthigen Glückes, das die beiden Liebenden über ihre Vereinigung empfinden. Doch noch während der Hochzeitsfeierlichkeiten findet sich der Kronenvogt mit einer Steuerforderung ein. Der Ritter vermag sie nicht zu decken, und von dem Vogte selbst, der ein alter Verehrer Frau Margits und deshalb ein Hasser des Ritters ist, muss Bengt auf Umwegen die nöthige Summe borgen. Ein Jahr hindurch kann er dann seine junge Frau von seinen ökonomischen Besorgnissen frei halten.

Doch ganz wie bei Ibsen im „Bund der Jugend" und im „Puppenheim" entspringt hier das Unglück des Hauses jetzt dem Umstande, dass die Frau nicht die Sorgen des Mannes hat theilen dürfen. Man begegnet hier Margit gegenüber derselben hyperidealistischen Auffassung, wie bei Ibsen gegenüber Selma und Nora — einem Hyperidealismus, den gewiss niemand leidenschaftlicher als der spätere Strindberg bekämpfen würde. Und mit Recht. Denn mag es auch sein, dass der Mann bisweilen aus übergrosser, schädlich wirkender Zärtlichkeit sich weigert, die Frau an seinen Sorgen Theil nehmen zu lassen, so hat doch sein Schweigen häufig den guten Grund, dass die Frau diese Sorgen nicht verstehen, und jedenfalls nicht würde helfen können. Ausserdem kann nur für Wesen ohne

Individualität das unbedingte Vertrauen zur Pflicht gemacht werden.

Nach zehn Jahren wiederholt sich hier das Motiv aus „Meister Oluf". Die junge Frau legt eine Handlung als lieblos aus, die nothwendig war. In jenem Schauspiel liess sie in ihrem Missmuth die verschmähten Stieglitze fliegen und warf die verschmähten Blumen aus dem Fenster. Hier hat der Ritter, während sie nach der Geburt ihres Kindes bettlägerig war, einen ihrer Lieblingsbäume umhauen und ihre Rosenbüsche verdorren lassen; jedoch nur, weil die Pferde, die auf dem Felde nöthig waren, nicht nach Wasser geschickt werden konnten. Sie erfährt die Thatsache während seiner Abwesenheit, und in dem thörichten Glauben, dass er dies in liebloser Gleichgiltigkeit gegen ihre Wünsche hat geschehen lassen, verlangt sie, dass jetzt all die Pferde, die eben zur Ernte unbedingt nothwendig sind, für ihre Rosen nach Wasser fortgesandt werden.

Ritter Bengt kommt nach Hause. Der Vogt ist wieder da; die Schulden können bezahlt werden, wenn nur, da ein Gewitter droht, alles, was auf dem Felde steht, schnell unter Dach gebracht wird. Da erfährt Bengt, dass alle Pferde nach Wasser für Rosen fortgeschickt seien, und in verzweifelter Wuth ballt er drohend die Hand gegen seine Frau. Augenblicklich fordert sie Scheidung und setzt in der Folge die gesetzliche Trennung hartnäckig durch. Sie nimmt ihre Zuflucht zum Vogt, der kaltblütig seine Pläne verfolgt hat, sie in seine Macht zu bekommen. Als sie endlich seine Tücke entdeckt, versucht sie Selbstmord, wird aber von ihrem reuigen Mann, dessen Werth sie nun erst begreift, dem Leben wiedergewonnen.

Der Dichter will, wie er in einem späteren Werke, *Giftas* (Verheirathet sein) I erklärt hat, dies Stück verstanden wissen erstens als einen Angriff auf die romantische

Mädchenerziehung, zweitens als eine Vertheidigung der Liebe als Naturmacht, die alle Grillen überlebt und den Willen unterjocht, drittens als höhere Schätzung der weiblichen Liebe im Gegensatz zu der männlichen, weil die Liebe der Frau auch die mütterliche Liebe enthält, viertens als Behauptung des guten Rechts der Frau, sich selbst zu besitzen. So erklärt er mit 1, 2, 3, 4. Er räumt zwar ein, dass sein Werk als Theaterstück unklar sei; es sei das aber nur, weil ein Kunstwerk seiner Natur nach immer im Unklaren liege.

Es ist durchaus nicht wahrscheinlich, dass Strindberg, als er das Drama schrieb, vier solche bestimmte Tendenzen des Stückes vor Augen hatte. Wie dem aber auch sei, ein weiter Weg führt jedenfalls von diesem Schauspiel zu der nur fünf Jahre späteren, auch in Deutschland bekannten Tragödie *Der Vater*, dem seltsamsten und erschütterndsten aller Strindberg'schen Werke, demjenigen, das am meisten verdichtete Energie enthält, in seiner Komposition das grossartigste und in seiner Wirkung das mächtigste ist. Diese Tragödie nimmt wieder zum Typischen ihre Zuflucht. „Der Vater' schildert den Mann als ein gutes, hochbegabtes und liebevolles Wesen, die Frau (das Weib überhaupt) als seelenlos, roh, dumm und von wahnwitziger Herrschsucht, die Liebe als eine Falle für den Mann und die Mutterliebe als verderblich für das Kind. In direktem Gegensatz zu der Erklärung, die Strindberg über „Ritter Bengts Gemahlin" abgab, erscheint „Der Vater" wie eine Vertheidigung und Behauptung des Rechtes der Männer, sich selbst zu besitzen. Im Uebrigen würde man diesem Drama ein blutiges Unrecht thun, wenn man es mit dem vorigen vergleichen wollte. Es ist in dem *Vater* etwas Ewiges, eine unvergessliche Psychologie der besonders weiblichen Schwächen und Laster. Die Einseitigkeit darin ist schneidend und grell, aber was wir hier sehen ist eine Seite des Lebens. Gegen den

Schluss wird die Wahrscheinlichkeit durch eine wilde Symbolik abgelöst, aber das Symbol das wir sehen, den durch die Frau gebrochenen genialen Mann in der Zwangsjacke, ist als Sinnbild ergreifend wahr, wenn es auch als Begebenheit kaum möglich ist. Die Stärke der Entrüstung und des Hasses, die das Drama hervorgebracht hat, imponirt. Der Angstruf, welcher diese Tragödie ist, bleibt in der Erinnerung liegen, ergreift und erschreckt; so tief gefühlt und wohl begründet war das Gemüthsleiden, das den Schrei ausgestossen hat.

IV.

Die beiden Sammlungen „Giftas" („Verheirathet sein") I und II, von denen die erstere die bessere, die zweite weit fahrlässiger und höchst paradoxal, schliessen sich gewissermassen dem „Vater" an, indem sie bald mit herbem Witz, bald mit lustigem Cynismus das disharmonische Thema Mann und Weib als Paar variiren.

Ueber die Ehe, die der heutigen Zeit, wie die des Alterthums, finden sich in „Giftas I" werthvolle Gedanken. Strindberg hat ein Auge für Fragen und Schwierigkeiten für welche den dänischen Schriftstellern über diesen Gegenstand, von Sibbern und Sören Kierkegaard bis zu dem anonymen Verfasser des Buches „Eine auf Liebe gegründete Lebensanschauung" der Blick gefehlt. In seiner Definition der Ehe aber bewegt er sich wie gewöhnlich in Widersprüchen. Hätte er geradezu gesagt „Die Ehe widerstreitet der Natur, steht aber im Einklange mit der Kultur", so wäre dies eine Ansicht wie eine andere, die sich verfechten oder angreifen liesse. Ebenso, wofern er gesagt hätte: „Die Ehe ist niederen Kulturstufen angemessen, entspricht aber nicht mehr den höheren." Allein Strindberg, der nicht müde wird, die Begriffe Natur und Kultur zu tummeln,

spricht in einem Athemzuge von der Ehe, als Kulturproduct und von den Absichten der Natur bei derselben.

Die Ehe, schreibt er, ist eine aus rein practischen Gründen erfundene Institution. — Es ist denn also ein zeitliches Menschenwerk. Nichtsdestoweniger erklärt er unmittelbar darauf, *die ewige Absicht der Natur* bei der Ehe seien die Kinder. Das ist nicht zu verstehen. Gesetzt, Jemand bezeichnet das Königthum als eine aus rein practischen Gründen erfundene Institution. Kann er da von „der ewigen Absicht der Natur" in Bezug auf dasselbe sprechen? Nein, eins von beiden. Und wie erfahren wir die Absicht der Natur? Wo ist das Orakel?

Strindberg stellt hier den Kultur- und Naturmenschen einander gegenüber. Der erstere ist unnatürlich, der letztere hat Recht. Er schliesst sich, auf dieser seiner Entwicklungsstufe, hierin wie in vielem andern Rousseau an. Doch er versetzt sich nicht, wie dies im vorigen Jahrhundert geschah, nach Tahiti um den Naturmenschen zu finden. Er hat ihn näher bei der Hand. Für ihn ist der Naturmensch — der Bauer, unser moderner Bauer. Die Philosophen weisen mit Vorliebe darauf hin, dass, was zu allen Zeiten im Gegensatze zur Philosophie gesunder Menschenverstand genannt worden, in Wirklichkeit nichts anderes sei, als die popularisirten Resultate der Philosophie früherer Zeiten. So ist auch die Natur des Bauers (sein Ideenkreis, seine Vorurtheile, seine Standesüberlieferungen u. s. w.) in Wirklichkeit das Resultat einer früheren Kultur.

Strindberg behauptet hier, das *Heim* des Nordens, das so viel besungene Heim, sei ein klimatisches Product. Er erklärt es, wie andere vor ihm, für ein Product künstlicher Wärme. „Der Herd" ist in Wirklichkeit ein Kachelofen. Doch komisch berührt es, wenn er auch in Bezug auf die häusliche Atmosphäre den Naturmenschen höher stellt. Er findet die Luft im

civilisirten nordischen Hause drückend und verdorben. Im Bauernhause jedoch soll sie deshalb nicht dumpf sein, weil sich der Bauer meistentheils im Freien aufhält — ein treffender Beweis, wie Consequenzmacherei in den verschiedensten Perioden seines Lebens ihn dahin brachte, seine Sinne fast gänzlich vor jenen Thatsachen zu verschliessen, welche nicht mit dem, was er zur Zeit für die richtige Lehre erachtete, übereinstimmten. . . . Er hat von Natur den scharfen Verstand eines Grüblers, zugleich aber auch eines Dichters Hang zu phantastischen Constructionen bald von dieser, bald von jener Art. Und in „Verheirathet sein" liess er seinen Verstand eine Ehe mit seiner Philosophie eingehen, die ganz so unharmonisch ist, als nur irgend eine der Ehen, die er schildert. Die Frau vom Hause ist hier eine Dame von ziemlich unklarem Geiste, die für den Naturzustand schwärmt, alles Unglück der Kultur zur Last legt, wie Sire in Holbergs „Wochenstube" wüthend wird, sobald sie Latein hört. Der Herr hingegen ist für den radicalen Fortschritt, strebt vorwärts zu einer immer höheren Civilisation, einer immer idealer aufgefassten Freiheit. Die beiden können nicht an einem Strange ziehen und unmöglich lebensfähige Gedanken in die Welt setzen.

Was Strindberg bei den litterarischen Kunstwerken am meisten irritirt, das ist die Schwierigkeit über die Meinung des Verfassers selbst volle Klarheit zu gewinnen. Das Werk lässt in der Regel mehrfache Deutungen zu. Der Verfasser verbirgt seine eigene Anschauung hinter der der auftretenden Personen. Strindberg nun hat keine Lust mehr sich mit dem Errathen abzugeben. Lieber will er, wie ein *Interviewer* sich zum Verfasser begeben und ihn geradeaus über seine Absichten befragen.

Das muthet einigermassen naiv an. Als ob die Antwort eine Klarheit zu geben vermöchte, welche das

ganze Buch nicht giebt! Als ob der Verfasser sich immer über das, was er mit dem Buche gewollt, klar wäre! Als ob ein Buch immer eine einzelne, in einem Satz zu fassende Ansicht verträte! Demjenigen, der zu lesen versteht, wird das Buch in der Regel weit mehr von dem innern Leben des Autors enthüllen, als es irgend welche erklärende Aeusserung aus seinem Munde vermöchte. Denn in dem Buche verräth er sich unbewusst, während seine Haltung bei einem Verhöre eine studierte sein kann.

Doch wofür tritt Strindberg selbst hier in dem Buche „Die Vermählten" ein? Fragt man ihn: Soll die Frau sich jedem ihr beliebigen Berufe zuwenden dürfen? so antwortet er *radical*: Die Frau hat das Recht, sich auf die Weise, die ihr selbst genehm ist, zu beschäftigen. Doch er fügt in einem Athemzuge *conservativ* hinzu: Liesse man indess gegenwärtig ein Paar Millionen Weiber auf dem Arbeitsmarkte zu, so würde man einen blutigen Wettkampf entfesseln. Man wird sich also hier wohl zu einer Inconsequenz herbeilassen müssen. — Es ist schwer abzusehen, wann da die Losung ausgegeben werden kann.

Strindberg tritt in „Giftas" als principieller Demokrat auf, als rückhaltloser Verfechter der unmittelbaren Demokratie um jeden Preis, unter allen Verhältnissen. Das Ziel, das er im Auge hat, ist nicht die Kultur — ganz im Gegentheil — aber politisch die Befriedigung, die für Jeden aus der Freiheit, seine Stimme geltend zu machen, erwächst. Man frage ihn nun, ob auch die Frau Stimmrecht haben soll und höre seine Antwort. Er erwidert als *Freiheitsfreund*: Ohne Zweifel soll sie dies. Ja! Sie soll obendrein wählbar sein. Zu stimmen ist einfach ihr Recht. Doch er fügt als *Kulturfreund* hinzu: Nur um Himmels willen nicht in Frankreich! Welche Folgen würde das nach sich ziehen, wenn man allen diesen von Priestern erzogenen Pensionatsfräulein das

Stimmrecht ertheilte! Mit anderen Worten: Es gilt die Kultur, (die verhasste Kultur), und handelt es sich um deren Sicherung, so kommen Freiheit, Demokratie, Menschenrechte erst in zweiter Linie in Betracht. Hier befand sich Strindberg auf einer abschüssigen Bahn, die er hinabzugleiten begann.

Im ersten Theile von „Verheirathet sein" herrschte in der Polemik noch ab und zu ein frischer, kräftiger Humor, so in der ergötzlichen Puppenheimgeschichte, die, wie immer der Autor es gemeint haben mochte, durchaus nicht Ibsen selbst, sondern nur etliche ehrsame Närrinnen traf, die sich an Ibsen überlasen. Im zweiten Theile ist der Humor verschwunden, an dessen Stelle aber eine unbändige Heftigkeit getreten, die ihre Worte nicht mehr abwägt, sondern wie wüthend umherfährt und um sich beisst, so wie sich nur eine Spur des ewig Weiblichen blicken lässt, dabei den Männern ihr *Habt acht!* zuruft. Und im Dienste dieser Heftigkeit, die keine Uebertreibung scheut, steht ein allzeit bereiter schneidender Witz, dessen Losung *Schlag zu!* ist, gleichviel, ob er auch dem gesunden Sinne in's Gesicht schlägt.

Von der Frau im Allgemeinen heisst es daselbst, dass sie — träge wie sie ist — ihre Arbeit der Wehemutter, der Amme, der Schullehrerin, der Köchin, dem Stubenmädchen, der Haushälterin, der Näherin u. s. w. aufgebürdet. Sie sei ebenso untauglich als Aebtissin wie als Kaiserin gewesen. (Man empfängt den Eindruck, als sei der Kaiserinnen-Beruf einer von jenen Erwerbszweigen, die einer Mehrzahl von Frauen frei stehen.) Sie lügt und betrügt; sie will bezahlt sein und versorgt werden; jetzt will sie Zutritt zum Arbeitsmarkte haben, ohne eine Versorgungspflicht der Familie gegenüber zu übernehmen. Darum hinaus mit ihr! — —

Es geht mit diesem Buche Strindbergs, wie mit verschiedenen Baumfrüchten. Man muss sie schälen, ehe

man sie geniessen kann. Hat aber der Leser entfernt, was ihm unappetitlich dünkt und er nicht verdauen kann, so wird er finden, dass das Buch manches Hervorragende und Tiefe enthält, so z. B. die erste grosse Erzählung „Herbst", eine Schilderung, wie zwei Eheleute in mittleren Jahren vergeblich versuchen, die Eindrücke der ersten Jahre ihres Zusammenlebens wieder aufleben zu lassen.

Als Strindberg den zweiten Theil von „Giftas" schrieb, hatte sein Widerwille gegen die Kunst als Kunst den Höhepunkt erreicht. Er wollte wirken, nicht unterhalten; reformiren, nicht belustigen. Es ist ihm hier, angesichts dieser seiner Geringschätzung der Kunst, auch wirklich geglückt, seine früher oft sichere und geschlossene Kunstform in verschiedenen Fällen zu zerstören. Er verkannte, dass die Kunstform die Macht ist, die dem Werke seinen Bestand sichert, der Email, der es vor dem ätzenden Einfluss der Zeit bewahrt und ihm gerade dadurch die dauernde *Wirkung* verbürgt. Vergleicht man indessen den klaren, bestimmten Eindruck, den das Publicum von seinen Büchern mit fortnahm, und den vollkommen verschwommenen, den es von einzelnen gleichzeitigen norwegischen Dichterwerken wie Kiellands „Drei Paare" oder Garborgs „Männer" empfing, so versteht man Strindbergs Unlust einzig und allein Poet zu sein. Aus diesen Werken folgerten verschiedene Recensenten ohne besondere Anstrengung das entgegengesetzte von dem, was ihre Verfasser gemeint zu haben scheinen. Strindberg wollte dies ausgeschlossen wissen. Nur hat er übersehen, dass er als Dichter Kunstwerke liefern, als Schriftsteller ausserhalb des Kunstwerkes dem Publicum in directen Ausdrücken seine Meinung äussern konnte.

An diese Bücher schliesst sich die Reihe kleinerer Schauspiele, die Strindberg seitdem veröffentlichte. Deren erstes sind „Die Kameraden."

Das Stück setzt den „Vater“ fort und erinnert in der Zeichnung der weiblichen Hauptperson an denselben, doch hat es einen andern Centralgedanken. Dort dreht sich alles um die Ungewissheit des Vaterverhältnisses, hier ist die Rede von der Feindschaft, die sich aus dem Rivalitätsverhältnisse zwischen den Gatten dadurch entwickelt, dass sie dieselbe Kunst ausüben.

Hier wie dort ist alles grell und unbarmherzig, doch hier ist keine Tragödie. Obgleich der Conflict alles eher als von vorübergehender Natur und an und für sich auch ernst genug ist, kommt er doch durch lauter kleine, hässliche Anlässe zum Ausbruch, über Fragen von zu begehenden kleinen Gemeinheiten um die Annahme eines Bildes an der Pariser Ausstellung zu erwirken, über Fragen von kleinen oeconomischen Unredlichkeiten und dergleichen. Der Mann ist tüchtig in seinem Fach und ehrliebenden Gemüths, allein er war aus Schwäche nachgiebig, bis er in seinem Hause der Niemand geworden. Die Frau ist ein in jeder Beziehung untüchtiges Geschöpf, wie ohne alle Würde. Doch ist sie herrschsüchtig und bietet alle ihre Frauenlist auf, die Alleinherrschaft im Hause an sich zu reissen, sich überdies auf Kosten ihres Mannes so viele Vergnügungen und so grosses Ansehen als nur möglich zu verschaffen.

Wie in den älteren Abrechnungs-Schauspielen sich zu einem gegebenen Zeitpunkte das Weib erhebt, das Kind aus dem Aermel, das Gängelband von ihren Händen und den Staub des Hauses von ihren Füssen schüttelt, so erhebt sich hier zum Schluss der Mann als Herr des Hauses, zwingt seine Gegnerin auf die Kniee, setzt seinen Willen durch und seine Frau vor die Thüre.

„Die Kameraden“ sind als Schauspiel betrachtet lange nicht so gut gebaut als „Der Vater“. Es treten eine Menge Personen auf, die in die Handlung nicht eingreifen, sondern nur den Grundgedanken beleuchten,

d. h. Strindbergs grosse Mahnung an die Ehemänner, sich gut vorzusehen, auf dass sie nicht zu Hauf alte Weiber werden.

Hier figuriren im Hintergrunde des Stückes schriftstellernde Damen mit Männernamen, im Mittelgrunde Freunde der Hausfrau, Mannsbilder mit Weibermanieren, und Freundinnen derselben, Damen ohne Weiblichkeit mit Männerwesen. Die männliche Hauptperson des Stückes, der Maler Axel trägt, (wie Strindberg auf dem von Fräulein Holten gemalten Portrait) den Hals entblösst und die Haare in die Stirne geschnitten, bis er (wie Strindberg später) nach seiner Befreiung seine Toilette ändert. Zu einem Maskenball ist Axel ein Frauencostüm zugedacht, doch im entscheidenden Augenblick schleudert er es mit einer Leidenschaftlichkeit von sich, als sei es eben jene Zwangsjacke, in die seiner Zeit die Mutter seiner Gattin ihren Mann geschnürt. Kurz, das Ganze ist ein Protest gegen die Unterjochung des Mannes.

An mehreren Stellen taucht der stete Einwand Strindbergs gegen die öconomische Befreiung der Frau auf, der nämlich, dass sie nun in zwölfter Stunde auf der Wahlstatt plündern, auf der die Männer gekämpft haben, mit andern Worten sich die Ausbeute einer durch die Jahrhunderte lange Arbeit des Mannes entwickelte Technik aneignet. Nirgends im Stücke wird gegen dieses Raisonnement der doch naheliegende Gedanke geltend gemacht, dass der in's Leben tretende junge Mann, der doch auch nicht persönlich das Pulver erfunden, sich ohne weiters dessen Gebrauch aneignet, oder dass Schweden ohne weiters an dem europäischen Wettkampfe mit Geräthen theilnehmen, welche Engländer und Franzosen erfanden. Die in dem Schauspiele vertretene Anschauungsweise müsste folgerichtig dahin führen, dass sich jedem wie immer gearteten Befreiungsversuche widersetzt würde.

Die Bedeutung des Stückes ist nicht in diesem Punkte gelegen. Sein Werth beruht darauf, dass hier, wie im „Vater", in der nordischen Litteratur, nach langer Zeit einmal, weibliche Charactere derselben argwöhnischen, schonungslosen Analyse unterworfen wurden, die man in Betreff der Männercharactere längst gewohnt war. Strindberg ist vielleicht der erste ausgeprägte *Misogyn* in scandinavischer Litteratur. Er ist es, wie es Schopenhauer war, ebenso hartnäckig, nur weit leidenschaftlicher als dieser. Was er an der Frauennatur verachtet, schätzt er keineswegs gering. Er hasst es, doch er schlägt es hoch an — als Gefahr.

Sieht Jemand in diesen Schauspielen Strindbergs, das Weib als Weib abgemalt, dann ist er zu bedauern. Ob Strindberg selbst die ganze Frauennatur, oder alles wesentliche derselben gemalt zu haben meint, thut wenig zur Sache. Die entscheidende Frage ist, ob seine Frauen existiren oder existiren können und das muss in Bezug auf die Hauptpunkte mit *ja* beantwortet werden — nur hie und da spricht die Tendenz durch die Person wie durch ein Telephon. Er hat sonach einen Typus der Frauen von heute dargestellt, den man sonst nirgends aufgefasst und auf die Bühne hervorgezogen findet.

Zwischen dem jungen Weibe in „Die Kameraden" und ihrem Manne entwickelt sich das unleidlichste, verabscheuungswürdigste Verhältniss, bei welchem er nahe daran ist, seine Würde, seine Selbständigkeit und sein Talent für immer zuzusetzen.

Leider hat Strindberg grössere Sympathie für diesen Mann, als ihm dem Leser beizubringen glückt. Es ist viel Roheit in demselben, viel altes, widerwärtiges Vorurtheil, das uns berechtigt erscheinen soll aber höchlich abstösst. In jenen Zügen, in welchen sich diese Roheit und kein geringer Grad von Cynismus verräth, spürt man, dass das Schauspiel weniger die Frucht eines künstlerischen, als eines pathologischen

Zustandes ist. Seine Bitterkeit hinterlässt einen bittern Geschmack auf der Zunge.

Auf eine Linie mit den „Kameraden" sind die Schauspiele, „Gläubiger", „Fräulein Julie" und die neuesten, die zuerst deutsch herauskamen, zu stellen. Sie schildern alle den Krieg zwischen den Geschlechtern, oder, wie Strindberg selbst meinen würde, fahren mit der Entschleierung des heiligen Bildes von Saïs, des Weibes, fort. Sie wird mit baroker Consequenz durch alle Gesellschaftsclassen, vom Küchenmädchen bis zur Baronesse als gleich lügenhaft gezeichnet, so wie als gleich bevorzugt von den socialen Verhältnissen, welche die Naivetät des Mannes zu ihren Gunsten eingerichtet. (Siehe besonders „Das Band", Trauerspiel in 1 Act.)

Unter diesen letzteren Dramen ist „Fräulein Julie" (1888) das am höchsten stehende, vornehmlich durch eine mit unvergleichlicher Meisterschaft gezeichnete Lakaien-Figur.

V.

1881—1882 erschien das kolossale, illustrirte Werk Strindbergs „Das schwedische Volk", ein Versuch, die Geschichte Schwedens als reine Kulturgeschichte von dem Gesichtspunkt des Volkes, nicht der Könige zu schreiben. Ein nicht geringes Aufsehen erregte hier u. A. sein kühner Nachweis, dass der für seine spartanischen Tugenden so sehr gerühmte Karl XII. in Wirklichkeit, sogar im Felde, einen ganzen Stab von Köchen und Mundschenken mit sich geführt habe.

1883 gab er die zwei vorzüglichen Bände „Schwedische Schicksale und Abenteuer" heraus, Novellen, deren Stoffe aus dem schwedischen Mittelalter und Cinquecento geholt sind. Einzelne dieser Novellen sind wohl das künstlerisch Vollendeste, das er je geschrieben.

Der hübsche Band „Utopien in der Wirklichkeit" gab in der Form von Wirklichkeitsschilderungen seine Hoffnungen für die Zukunft: Das harmonische Zusammenleben von Mann und Weib in Godins Phalanstère (das Strindberg zwei Mal geschildert, bevor und nachdem er es gesehen), das glückliche Zeitalter, wo Kriege zwischen den Völkern Europas abgeschafft sind u. s. w. In diesem Buch ist Strindberg überzeugter Sozialist, „Sozialist wie alle vernünftige Menschen es sind", heisst es in der Vorrede.

Bald kam jedoch die Zeit, wo der Dichter in seinem Sozialismus nur einen Ueberrest jenes Christenthums zu sehen vermochte, mit welchem er gebrochen hat. Als er in dem von dem schwedischen Ministerium gegen „Giftas" angestrengten Prozess u. A. des Atheismus angeklagt war, hatte er sich (noch 1885) als Deist bezeichnet, und auch gleichzeitig eine Gedichtsammlung „Nachtwandlernächte" in deistischem Geist geschrieben. Diese mystischen Gedichte sprachen Glauben an Gott und Ehrfurcht vor dem Christenthum aus. Dann folgte der Umschlag so plötzlich, dass selbst diejenigen, die Strindbergs schriftstellerische Wirksamkeit lange verfolgt hatten, denselben nicht sogleich begriffen.

Im Anfang des Jahres 1886 stand in dem Tageblatt „Politiken" eine Fabel, die dem Wortlaute nach entschieden atheistisch war. Ich las diese Fabel im Ausland, glaubte an einen Satzfehler und schrieb an das Blatt, dass irgend ein entscheidendes „nicht" oder ähnliches fortgelassen sein müsse, da die Fabel in ihrer Tendenz ganz gottlos sei. Ich erhielt die Antwort, es sei kein Irrthum begangen. Strindberg sei zwar im Dezember Deist gewesen, sei aber jetzt im März Atheist.

In seinen „Utopien" war der Dichter, wie schon berührt, enthusiastischer Sozialist. Heutzutage hat er den Sozialismus völlig aufgegeben, um „eine Republik

mit den Weisen als Selbstherrschern" zu erhoffen. Humoristisch schrieb er vor einiger Zeit in einem Privatbrief selbst darüber: „Aber der Kampf darum, unter die Weisen gerechnet zu werden — o je! . . Sollte ich den Namen meines jetzigen Standpunkts nennen, so müsste er Katheder-Anarchist lauten, d. h. Freiheit für die Besten zum Herrschen." Und er fuhr fort: „Ein Reichstag wie unser jetziger ohne einen Mann der Wissenschaft, Gerichte wie die jetzigen ohne einen Psychologen, Staatstheater wie die unseren ohne einen Aesthetiker ersten Ranges, und mitten in alle dem eine Universität mit einer Fakultät von Theologen, das heisst von Zauberern und indianischen Medizinmännern, zu oberst schliesslich Offiziere um den ersten Lieutenant des Landes gruppirt — welche Gesellschaft! Dahin ist die Demokratie nach 1792 und nach 1848 gekommen!"

Im Jahre 1888 fand eine Annäherung zwischen August Strindberg und Friedrich Nietzsche statt. Es war mein Loos, der Vermittler derselben zu sein. Strindberg, der sich eben damals in Kopenhagen aufhielt, war durch die Zeitungsreferate einer Reihe Vorlesungen über die Lehre Nietzsches aufgeregt; es kam ihm vor, als finde er bei Nietzsche Gedanken, die ihm lange vorgeschwebt hatten, besser ausgedrückt, als er selbst es vermocht hätte. Da die zwei seltenen Schriftsteller mit einander bekannt wurden, entspann sich zwischen ihnen ein Briefwechsel, und man kann in einigen der neueren Erzählungen Strindbergs, wie „Tschandala" oder „Am offenen Meere", den Einfluss Nietzsches deutlich spüren — einen Einfluss, gegen welchen Strindberg in der Zukunft unzweifelhaft reagiren wird, da all zu viel in seiner ursprünglichen Gefühlsweise ihn bekämpft, und da er überhaupt früher oder später gegen jede Beeinflussung reagirt.

Man verweilt unwillkürlich am längsten bei Strindberg als Verkünder, Polemiker, Kämpfer, Agitator.

Man ist geneigt zu übersehen, dass er noch vor wenigen Jahren so tendenzfreie und humoristische Wirklichkeitsschilderungen wie „Die Hemsöbewohner“ und so einnehmende Landschafts-, Pflanzen- und Thier-Studien wie die geschrieben hat, welche die Sammlung „Blumengemälde und Thierstücke“ ausmachen; die letztere zeigt sogar den allwissenden Dilettanten in dem Poeten von einer ganz neuen Seite. Wer kann aber auf einmal alle Facetten eines so vielseitigen Naturells auffassen!

Es scheint, als ob man in Schweden nicht geneigt ist, Strindberg als Dichter volle Gerechtigkeit widerfahren zu lassen. Wenn dem so ist, haben seine Landsleute Unrecht und begehen ein Unrecht, das sie einmal bereuen werden. Denen, welche in Schweden sich von diesem oder jenem bei Strindberg unverhältnissmässig verletzt fühlen, geziemt es, überlegen auf seine Fehler und ehrerbietig auf seine Vorzüge zu sehen. Sie sollten bedenken, wie viel Nutzen dieser Eine Mann durch seine Frische und seinen Muth, ja durch seine Sonderbarkeiten und Ungereimtheiten dem geistigen Zustand in seinem Vaterlande gebracht hat. Sie sollten ihm seine Paradoxien wegen seiner Wahrheitsliebe, seine Wahrheitsliebe wegen seiner grossen Fähigkeiten vergeben, und ihm wieder diese grosse Fähigkeiten deshalb verzeihen, weil sie ihm nicht allzu viel weltliche Ehre und Herrlichkeit eingebracht haben. Sie sollten bedenken, dass er, wenn er auch bisweilen wild und recht toll wird, niemals fade ist — und dass er, wenn auch bisweilen barock und engherzig, bisweilen gross ist. Und dass es im skandinavischen Norden wenige seines Ranges und niemand seiner Art giebt. Und dass er ein so vorzügliches Schwedisch schreibt.

15. HERMANN SUDERMANN.

(1891)

I.

DER DRAMATIKER.

Im Norden wie anderwärts ist der Name Hermann Sudermanns durch das Schauspiel „Die Ehre“ bekannt geworden. In Kopenhagen hat das Stück trotz einer im Ganzen genommen nur mässig guten Aufführung einen durchschlagenden Erfolg gehabt. Und doch geht in der fremden Sprache das Wirkungsmittel des Berliner Dialekts völlig verloren, wie die Repliken im fremden Lande auch inhaltlich das Publikum befremden; die den Insassen des Hinterhauses entsprechende Klasse entfernt sich im Norden durchaus nicht so weit von den Ehrbegriffen der Wohlhabenderen.

„Die Ehre“ flösst einem Lust ein, auch die übrigen Werke des Dichters kennen zu lernen, vor allem sein zweites Schauspiel „Sodoms Ende“. Nach einander gelesen, machen die beiden Werke den Eindruck von fruchtbarer Begabung. Dem Leser begegnen reiche Fähigkeiten: Beobachtungsgabe, Erfindung, echtes Gefühl, Witz, Humor, ein gewisses *brio,* das auf der Bühne wohlthätig wirkt und die Zuschauer mit sich fortreisst. Daneben kommt Theatralisches und Konventionelles,

etwas Empfindsamkeit und nicht selten ein recht geschmackloses Moralisiren vor. Es offenbart sich hier ein bisweilen glänzendes, aber kein fertiges und sicheres Talent. Man hat seine Freude daran, weil es vieles leistet und noch mehr zu leisten verspricht.

Es lässt sich aus der Ferne der Grad der Geltung eines Talents im Vaterlande nicht gut beurtheilen. Indessen kommt es mir vor, als ob Sudermann von dem Publikum und einem Theil der Kritik reichliche Anerkennung zu Theil geworden sei, und als ob die offene oder dumpfe Opposition gegen ihn meistens von einer Gruppe herrühre, die in künstlerischen Ansichten ihm nicht sehr ferne steht, die aber durch bestimmtere Formulirung derselben Principien sich von ihm getrennt fühlt. Weil er durch eine zwar deutliche, aber für die Menge nicht immer fassbare Nuance sich von ihr scheidet, scheint sie zu fürchten, dass er ihre Ideale, die er vermeintlich nicht in ihrer Reinheit und Strenge verehrt, dem Publikum annehmbar mache, und so den Vortheil der ganzen neueren litterarischen Bewegung für sich einstreiche.

Es ist dem fremden Kritiker nicht möglich, eine solche Antipathie zu theilen. Er weiss, dass innerhalb einer Gruppe nie so bittere Gefühle erstehen, wie gegen die, welche nur durch eine Nuance von ihr getrennt sind. Man hat viel mehr für den Gegner übrig, mit dessen Schaffen auch nicht ein Berührungspunkt vorliegt, als für den, der weder bekämpft noch zustimmt und überhaupt keine Fahne trägt.

In einer Novellete Sudermanns „Der Gänsehirt" findet sich der Grundgedanke seines ersten Schauspiels in folgenden Worten ausgedrückt: „Die Kluft des Empfindens ist es mehr als alle Unterschiede in Reichthum, Rang und Wissen zusammengenommen, welche die Gebildeten von dem niederen Volke trennt, so sehr, dass beide ohne Verständniss für des anderen Thun und

Treiben, gleichsam wie Bürger verschiedener Welten, neben einander herwandeln. Wehe dem, der diese Kluft zu überspringen hofft!" Im Schauspiel sagt Trast fast gleichlautend: „Kasten giebt es auch hier. Was sie unüberbrückbar trennt, das sind die Klüfte des Empfindens!"

Eben diese Idee ist mit ungewöhnlicher Kraft und Phantasie in der „Ehre" durchgeführt.

Wir sind gewohnt zu sehen, wie das Verhältniss zwischen Eltern und Kindern durch den Streit der Lebensanschauungen innerhalb derselben Klasse zerstört wird. Gerhart Hauptmanns „Einsame Menschen" haben eben kürzlich dem Publikum wieder nahe gebracht, wie unmöglich es strenggläubigen Eltern ist, einen Sohn von unkirchlichen Ansichten zu verstehen und zu würdigen. Bei Sudermann sind es die moralischen Empfindungen einer Klasse, die plötzlich in greller Beleuchtung erscheinen, weil ein Mitglied dieser Klasse in die Anschauungsweise einer höheren (nicht deshalb besseren) Kaste eingetreten ist.

Der Neuheit der Idee entspricht in den wichtigsten Partien die Frische und schlagende Wahrheit der Ausführung.

Die ganze Hinterhaus-Familie: Vater, Mutter, Töchter und Schwiegersohn sind ohne Fehl, überraschend durch ihre Naturtreue. Die Freude des alten Heinecke an seinem Willkommen-Plakat, sein unbewusstes Citat aus Schiller, „wie der Berliner sagt," sein Aufbewahren des Scheins in dem in der Brusttasche eingesteckten Schnupftuche, seine Strenge dem Sohn gegenüber, als dieser aus dem Mühlingkschen Hause entlassen worden: „Mir is es nich ejal, wenn meine Söhne als stellenlose Kommis in der Welt herumloofen" — solche kleinen Züge, die zahlreich vorkommen und durch ihre Echtheit erfreuen, sind schlagend. Und meisterhaft ist es, dass der erste Gedanke Augustens bei der projektirten

Abreise der Eltern der ist, den Spiegel und die Fauteuils als Andenken gratis zu erhalten.

Weniger gelungen, nur durch eine sehr feine und sorgfältige Spielweise zu retten, ist die Gestalt des Sohnes. Es ist freilich immer eine sehr schwere Aufgabe, den wackern, edel denkenden, edel strebenden Mann so hervortreten zu lassen, dass er nicht der reine Biedermann wird. Aber es geht entschieden nicht an, ihn dadurch als gut zu charakterisiren, dass er immer darin verfällt, Moral zu predigen. Robert predigt Moral, noch dazu in banalen Worten: „Wie manches junge Geschöpf ist nur durch Eitelkeit auf diesen Weg gelockt worden. Und er ist gefährlich — gefährlicher, als ihr ahnt.“ Der jungen Schwester sagt er sogar feierlich dumm: „Das siehst du doch ein, dass dein ganzes zukünftiges Leben nur der Reue gehören muss.“

Dieser moralisirende Tic des guten Menschen kehrt in „Sodoms Ende“ bei dem braven Riemann noch stärker wieder. In jeder Replik an Willy predigt er Moral, er warnt, er seufzt, er sieht den noch nicht begangenen Frevel im voraus, er nimmt Versprechen ab, er erhebt sich zum Pathos: „Weh dir aber auch, wenn du dein Nest je besudelst!“ Das ermüdet den Leser, ohne dass es auf die Personen des Dramas Eindruck machen könnte. Kann Sudermann darüber im Zweifel sein, dass gute Menschen durch ihre blosse Existenz, durch ihr Benehmen moralisiren, während die, welche es durch Worte thun, fast niemals gute, immer langweilige Menschen sind.

Robert muss bis zu einem gewissen Punkt Moral predigen, damit Trast ihn widerlegen und die Grundidee des Stückes aussprechen kann. Riemann muss es thun, weil Sudermann das Bedürfniss fühlt, die richtige Ansicht über das Betragen seiner Personen direkt durch irgend eine Persönlichkeit seiner Schauspiele aussprechen zu lassen. In der „Ehre“ ist diese Aufgabe zwischen Robert und Trast vertheilt, in „Sodoms Ende“ scheint dies

undramatische Bedürfniss des Dichters insofern noch gesteigert, als nicht Riemann allein die Verhältnisse der anderen Personen richtig beurtheilt, sondern diese ausserdem nur allzu oft sich selbst direkt erklären, indem sie in einer Weise und mit einer Klarheit über sich sprechen, als seien sie fremde, unparteiische Betrachter ihrer selbst.

Adah z. B. ist gewiss als Ganzes eine ausgezeichnete Schöpfung, mit Kunst so gehalten, dass alle entscheidenden Repliken, die sie hat, zweiter Hand sind; mitunter fallen ihr jedoch reine Zuschauer-Repliken aus dem Mund. Z. B. die folgende: „Wir schwärmen zwar für den Naturalismus, aber das Natürliche erscheint uns als ein Witz.“ Sonderbar klingt es auch, wenn sie, die sich so freigeistig geberdet, Willy gegenüber jeden Augenblick ihr Verhältniss als „Sünde“ bezeichnet. Wie kommt die von Gewissensbissen durchaus nicht angegriffene Weltdame zu diesem Riemannschen Moralwort?

In der „Ehre“ ist auf sehr sinnreiche Weise der Konflikt mit dem herkömmlichen Ehrbegriff in Trasts Jugendleben dem Konflikt in Roberts Leben gegenüber gestellt. Trast entbehrt der Kavalier-Ehre so gut wie Robert. Schon dies würde für ihn in diesem Schauspiel als Existenzgrund genügen. Sudermann hat überdies in ihm einen glänzenden und witzigen Vertreter des gesunden Verstandes und des guten Herzens gesucht und gefunden, und die Gestalt gehört zu denen, die, gut gespielt, immer ein Publikum im Sturm erobern, eben weil Trast immer über den Kopf dessen hin, mit dem er sich unterhält, den Zuschauer anredet. Es sind ihm deshalb nicht wenige der (bei Sudermann sonderbar genug noch beibehaltenen) Bei-Seite- oder Für-sich-Repliken in den Mund gelegt. Viele dieser Repliken sind amüsant und witzig, eine darunter ist, wenigstens für den nordischen Geschmack, unleidlich:

Trast (für sich): „Einfalt, du sprichst wie eine Mutter! . . . . (sich besinnend) Pfui, Trast, das war nicht schön.“

Doch selbst da wo Trast am überlegendsten ist, am witzigsten spricht, am klarsten denkt, ist er immer halbwegs Theaterfigur, nur halbwegs Mensch. Es liegt zum Theil daran, dass in dem Schauspiel sein Wesen von jedem Egoismus chemisch rein ist; er scheint gar kein eigenes Leben, gar keine Pläne für sich zu haben: alle seine Gedanken gehen darauf aus, den armen Freund glücklich zu sehen. Er ist trotz seines Geistes was in alten Tragödien der Vertraute war; er hat nur eine Sorge, das Wohl des Helden.

Im Uebrigen sind die Personen der höheren Klasse in der „Ehre“ fast ebenso sicher und richtig gezeichnet wie die Bewohner des Hinterhauses. Sie wirken nicht so stark, weil sie weniger neu sind, aber auch an ihnen bewährt sich das grosse Talent des Dichters. Nebenrollen wie Lothar sind ohne jegliches Karikiren mit ganz wenig Strichen untadelhaft getroffen, beissend wahr. Dieser Gestalt gegenüber hat Sudermann es auch verstanden, ohne irgend ein direktes Aussprechen seine persönlichen Ueberzeugungen durchschimmern zu lassen. So, wenn Leonore sagt: „Sind Sie vielleicht einmal in der Lage gewesen, für eine übel berüchtigte Ansicht, die Sie aber im Innersten als die Ihrige anerkennen mussten, eine Lanze zu brechen?“ und Lothar (entrüstet) antwortet: „Wie können Sie glauben? Derartige Ansichten habe ich nicht!“

Alles in allem war „die Ehre“ als dramatische Erstlingsarbeit glänzend und originell.

„Sodoms Ende“ ist, wie schon der Titel andeutet, bedeutend moralisirender. Während die „Ehre“ so kräftig wie nur möglich die Relativität moralischer Ideale darstellte (freilich nur um in einer hingeworfenen Replik den Pflichtbegriff etwas doktrinär als unbedingt erscheinen

zu lassen), ist der Dichter in „Sodoms Ende“ der unerbittliche Richter des Lasters und der Frivolität. Vor einigen Jahren hat Julius Hart in einem etwas schwerblütigen Drama „Der Sumpf“ das Verderben eines jungen Malers durch die Weiber, besonders durch Ein Weib dargestellt. Sudermann zeigt sich in seinem verwandten, aber weit farbenprächtigeren Schauspiel von der Ueberzeugung, dass gute Sitten und eine regelmässige Lebensführung das wahre Heil für den Künstler sind, ebenso durchdrungen. Wo Willy die entgegengesetzte Ansicht vertheidigt, lässt er ihn sich in ganz knabenhaften Geniephrasen ergehen, so dass Riemann mit seiner einfachen, ehrbaren Spiessbürgermoral ihm gegenüber das unbedingte Recht erhält. Es wäre wohl über die Frage noch das Eine oder das Andere hinzuzufügen gewesen.

In Sudermanns Erzählung „Der Mustersohn“ finden sich ein paar Motive, die in „Sodoms Ende“ wiederkehren, und in denen die Keime zu dem Schauspiel vermuthlich zu finden sind: das Motiv, dass die mit Gleichgiltigkeit behandelte Geliebte zwei Stunden vergeblich im Schnee gewartet hat, und den Entwurf zu Adahs Besuch bei Willys strenger Mutter. Nur ist alles im Schauspiel besser und wahrer. Frau Janikow sagt: „Mein Sohn, glaub ich, hat eine Geliebte, gnädige Frau!“ Adah hat darauf die meisterhaft richtige Antwort: „Nun, so überlassen Sie sie ihrem Schicksale . . . Ein Grund mehr, ihn zu verheirathen.“ Und als sie als diese selbe Geliebte von der Mutter erkannt wird, hat sie die nicht weniger feine und wahre Replik: „Er löst sich, und ich kann ihn nicht mehr halten . . . Nichts kann ich mehr als ihn mit einer Andern — glücklich sehen.“ Sie hatte „theilen“ sagen wollen, und ersetzt rechtzeitig das Wort mit einer auf die Mutter berechneten Wendung. — Es findet sich nichts der Feinheit solcher Züge Entsprechendes in dem ersten Entwurf.

Am höchsten stehen in „Sodoms Ende", wie in „Ehre" die mit scharfem Realismus und energischer Satire aus dem Leben gegriffenen leicht-komischen Gestalten: Barczinowski, Weisse, Siegfried Meyer und seine Schwägerin. Welche herrliche Einführung, die gesungene Selbstpräsentation: „Siegfried muss ich mich nennon!" So genau und amüsant hat meines Wissens niemand als Sudermann den Berliner Ton in dem, was flach und witzelnd an ihm ist, getroffen.

Man wird nur ein bisschen erstaunt, dass der Autor diese Welt endgiltig so tragisch nimmt, allen Ernstes den Schwefel seines Zornes über sie regnen lässt. Sie ist ja doch ganz erschöpfend in ein paar Repliken von Weisse definirt: „Es giebt kein Schicksal, es giebt blos Nerven . . . . Es giebt keine Liebe — es giebt blos Nerven . . . . Es giebt keine Pflichten — es giebt blos Nerven." Wer gegen eine solche Welt Entrüstung fühlt, der ist eben wie Riemann „Moralmensch". Wer sich von ihm verschlingen lässt, der ist wie Willy weder ein Genie, noch ein Charakter, nur ein Schwächling. Eine solche Welt ist nur den dummen Unwiderstehlichen, den leicht Geschmeichelten gefährlich, die ohne Freude und mit Gewissensbissen an allen Vergnügungen theilnehmen.

Doch es ist nicht nur diese Welt, die Sudermann mit Kraft und Schärfe gezeichnet hat. Tief und gut hat er in den Aeusserungen Willys die Angst, die latente und bisweilen offene Verzweiflung über den Zeitverlust und den Verlust an Kraft und Talent gemalt. Unbedingt richtig ist die Antwort: „Mach' mit mir, was du willst, aber an meine Trägheit erinnere mich nicht, die quält mich schon so bis aufs Blut!"

Das Ehepaar Janikow ist Sudermann völlig gelungen. Von starker dramatischer Wirkung ist die Scene vor Tagesanbruch, wo der alte Mann von seiner Frau gepflegt und eingepackt, sich dazu vorbereitet an seine Tagesarbeit

zu gehen und in der Thüre dem nach Hause kommenden, etwas angetrunkenen Sohne begegnet. Die Wahrheitsliebe Sudermanns zeigt sich darin, dass er es nicht scheut, die Züge hervorzuheben, die das würdige Paar in der grossen Gesellschaft in einem halb oder ganz komischen Licht erscheinen lässt. Fast grausam wahr lässt er Frau Janikow als die alte Dame bezeichnen, „die auf zehn Schritt nach Kampher riecht". Sudermann hat sich des Geruches eines lange aufbewahrten seidenen Kleides zur rechten Zeit unerbittlich erinnert.

Bewunderungswürdig ist die Weise, wie Kitty kurz und knapp und unbedingt sympathisch sich dem Leser entschleiert, wenn sie an Willy bekennt: „Und nun hören Sie zu: von Fünfen habe ich Liebesbriefe erhalten, und Zweien hab' ich sie erwiedert. Drei haben mich geküsst, und Einen habe ich wieder geküsst." — Reizend endlich ist Klärchen charakterisirt in dem kindlichen Gespräch mit Kramer über die Genies und über ihre Erfolge bei den Frauen: „Ich hab' mal ein Gedicht gelesen . . . . Da war so ein Mann geschildert . . . . Darin kam ein Vers vor: Die Stirne bleich vom Kuss der Frauen . . . . So eine bleiche Stirn — ist das nicht fürchterlich schön?"

Wer eine solche Fülle von Gestalten, so viele verschiedenartige Stimmungen und ein solches Crescendo der Spannung zu schaffen versteht, wer den Repliken so viel Glanz, den Situationen so viel Naturwahrheit und dramatisches Leben mitzutheilen vermag, von dem darf man in der Zukunft Werke erhoffen, die von aller Sentimentalität und allem Moralisiren frei sind. Sudermanns Begabung, in der sich Beobachtung und Erfindung gleichwerthig begegnen, wird von keinem sicheren, aristokratischen Geschmack unterstützt. Aber es ist nicht unmöglich, dass seine Selbstkritik sich in der Zukunft zur Feinheit entwickelt. Hauptmann und er sind die zwei bedeutendsten dramatischen Talente des jungen

Deutschland. Der erstere ist einfacher und inniger angelegt, und geht sicherer seinen Gang, Sudermann hat auf seiner Pallette mehr Farben und giebt seinen Gemälden einen gewissen festlichen Glanz.

* * *

SPÄTERE ZUFÜGUNG.

(1894)

Mit dem Schauspiel Heimat hat Sudermann einen grossen und verdienten Erfolg errungen. Das Stück ist wirkungsvoll, fast ohne Geschmacklosigkeit und ganz ohne biedermännisches Moralisiren. Es bedeutet insofern einen unzweifelhaften Fortschritt.

Sudermann bleibt hier innerhalb des Rahmens jener Familienverhältnisse, die er mit Vorliebe behandelt. Auch hier erzielt er durch einen scharfen Kontrast zwischen der Moral des Elternhauses und der Lebensrichtung des erwachsenen Kindes einen starken, grellen Effekt. Eine unüberbrückbare Kluft trennt hier die Lebensanschauung der Tochter, wie in „Ehre“ und in „Sodoms Ende“ die des Sohnes von dem Ideenkreis der Eltern. Und mit Geschick wird der Zusammenstoss herbeigeführt, mit fester Hand der Konflikt auf die Spitze getrieben, indem das in der Tochter verkörperte freilebige Virtuosenthum auf den starren militärischen Ehrenbegriffen des alten Vaters zusammenprallt.

In der Vorgeschichte der Handlung hat sich Sudermann um den Stein ins Rollen zu bringen nicht gescheut, recht Unwahrscheinliches als Voraussetzung anzuführen. Welcher deutsche Officier würde wohl die Tochter aus dem Elternhause hinausjagen, nur weil sie dem von dem Vater bevorzugten Bewerber einen Korb gegeben hat! Der Verfasser kümmert sich überhaupt im Ganzen weniger um die genaue Naturtreue als um die wenn auch grob, doch deutlich und schlagend

hervortretende dramatische Spannung. Diese bleibt nicht aus.

Der Kastengeist des kleinen Nestes, in welchem das Stück spielt, ist als Hintergrund amüsant und richtig skizzirt, und alle Hauptcharactere sind einfach und sicher dahingestellt. Im Einzelnen kann Manches etwas dick aufgetragen vorkommen; die Weise, wie Magda bisweilen mit sich selbst Italienisch spricht, ist nicht eben natürlich; aber die theatralische Klarheit, die leicht übersehbare Vertheilung von Licht und Schatten fehlt niemals. Mit dem Pfarrer Heffterdingk streift Sudermann zwar das Ideal, mit dem Verführer Dr. von Keller die Karikatur; aber die Heldin, die Künstlerin Magda lebt. Sie ist nicht leicht und fein entworfen wie bei Alfred de Musset die reizende Sängerin Bettina, die schon bei ihrem ersten Eintreten durch das fröhlich überlegene Du, mit dem sie den Notar anredet, ihr lebhaftes und souveränes Naturell an den Tag legt. Musset geht fast spielend an's Werk. Sudermann ist kein naiver Künstler: alles in der Gestalt, jede Replik, ist stark bezeichnend, ein deutlicher Strich zum Gesammtbild, und legt unzweifelhaftes Zeugniss von der Absicht des Verfassers ab. Man vergleiche wie ganz anders die entsprechende Gestalt einer jungen Schauspielerin in Arthur Schnitzlers „Das Märchen" gezeichnet ist, mit untheatralischer Anmuth, lebenswahrer, aber weit weniger effektvoll. Sudermann scheut es nicht, seine Magda in der Ueberraschung ihre Zustimmung zu der ihr unmöglichen Ehe mit Keller geben zu lassen, nur um den Schluss wirkungsvoller zu gestalten.

II.

DER ERZÄHLER.

Wer Sudermann zuerst als Dramatiker kennen gelernt hat, wird nicht ohne Erstaunen seine Romane und Novellen durchlesen. Er scheint als Erzähler ein Anderer

zu sein. Als Dramatiker ist er knapp und packend; als Epiker schreibt er mit behaglicher Breite. Als Schauspieldichter behandelt er das hauptstädtische Leben der Neuzeit und versucht durch genaues Beobachten des Dialekts und des Klassen-Jargons, durch sorgfältige Wiedergabe des Niedrigen und Platten nicht weniger als des Hochstrebenden den Eindruck der leibhaftigen Wirklichkeit beizubringen. Als Romanschriftsteller und Novellist dagegen huldigt er einer abstrakten Darstellungsweise; seine Dorfbewohner sprechen das reinste Hochdeutsch; die Diction in einer Erzählung, die 1814 vorgeht, hat auch nicht die geringste Zeitfarbe; auch stellt er als Epiker nie das Platte oder Komische dar. Als Dramatiker ist er Realist, als Romandichter entschiedener Idealist.

Der Sinn für das Alltägliche und für das Lächerliche, der Witz, die Schlagfertigkeit, die Eigenschaften, die seinen Schauspielen ihre grösste Anziehung geben, fehlen in seinen Romanen und Novellen ganz. Hier ist er immer feierlich und ernst. Hier sind Grau und Schwarz seine Lieblingsfarben. Die Gegenstände, die er behandelt, sind traurig oder tragisch, die Behandlungsweise etwas weitläufig und eintönig, die geschilderten Persönlichkeiten ungewöhnlich, ihre Gefühle und Leidenschaften stark, und der Erzähler giebt sich jugendlich in Bewunderung oder Mitgefühl hin.

Ein ernstes, düsteres Temperament und ein starkes Familiengefühl scheinen mir in diesen Arbeiten die auffallendsten Eigenschaften des Künstlers und des Menschen zu sein.

Immer wieder kehrt er zu den Familiengefühlen zurück. Er schildert innige Verhältnisse zwischen Brüdern, Schwestern, Mutter und Sohn, oder das qualvolle Verhältniss, das entsteht, wenn der Vater dem Sohne Schande macht und dieser für den Vater büssen und sühnen muss (Frau Sorge, Der Katzensteg), oder die

Qual, die daraus entspringt, dass der edle Sohn eine rohe, niedrig denkende Mutter hat (Der Wunsch), oder das Leid der edlen Mutter, einen unwürdigen Sohn zu haben (Der Mustersohn). So sorgt auch in der „Ehre" der Sohn um die Eltern, in „Sodoms Ende" die Mutter um den Sohn.

Sein Verweilen bei den Kollisionen, welche die nahe Verwandtschaft erzeugen kann, hat ihn sogar bewogen, in zwei parallelen, mit fast mathematischem Sinn für Symmetrie und Kontrast erfundenen Novellen die Liebe zweier Brüder zu einem Weib und die Liebe zweier Schwestern zu einem Mann tragisch darzustellen. In beiden Novellen stirbt das Geschwisterpaar und bleibt die von dem Paare geliebte Persönlichkeit allein zurück.

Es ist, als ob das übermächtig entwickelte Familiengefühl Sudermann ein Interesse für Motive mittheilte, die gewissermassen als Incestmotive bezeichnet werden können. In der Geschichte der stillen Mühle begehren Schwager und Schwägerin einander, in der Parallelerzählung die Schwägerin den Schwager, in dem „Katzensteg" der Sohn die Geliebte des Vaters, in „Sodoms Ende" wird die Pflegetochter von ihrem jugendlichen Pflegevater verführt. Immer wird die Verletzung des erweiterten Verwandtschaftsgefühls als tieftragisches Element aufgefasst.

Ernst und grübelnd wie Sudermanns Lebensansicht ist, hat er ernste, nicht heitere Ideale und schwerblütige Helden. Die Hauptpersonen, die er mit Vorliebe gezeichnet hat, sind ausharrende junge Männer, die sich einer Pflicht unterworfen haben, freudlos leben, Schweres leisten, ihr ganzes Leben einer Aufgabe widmen, wie sein Paul in „Frau Sorge" dem Unterhalt der Familie, oder wie sein Boleslav im „Katzensteg" der Wahrung der Familienehre lebt.

Gern und mit ungewöhnlicher Wärme malt Sudermann ein Seelenleben, das lauter Selbstaufopferung ist. Die

Guten in seinen Erzählungen — sie opfern sich alle, ja sie überbieten einander in Selbstaufopferung. Typisch ist der folgende Ausbruch der einen Schwester im „Wunsch" über das Wesen der anderen: „Was war mein grosser entsagender Entschluss gegen diese Art der hingebenden Liebe, die sich im Grössten wie im Kleinsten bethätigte und für alles die gleiche Liebe fand!" Die Menschen, die Sudermann als Erzähler am besten schildert, sind von einem Altruismus beseelt, der Einem nicht allein im Leben bedeutend seltener als in seinen Büchern entgegentritt, sondern auch zu seiner Erklärung ein ganzes System von Temperamentbestimmungen erfordert, die bei ihm in ihrer Seltenheit und Abnormität nicht genügend entfaltet sind um die Handlungsweise, die ihnen entspringt, zu rechtfertigen. Dass die überlebende Schwester dem Lebensglück an der Seite des geliebten Mannes durch Selbstmord aus dem Wege geht, um Busse für den ehemals in einem flüchtigen Moment unfreiwillig gehegten verbrecherischen Wunsch zu üben, ist eine Ueberspanntheit, wenn auch eine edle, so gross, dass man sie dem gesunden, energischen Weibe nicht zutraut.

Unter den Romanen Sudermanns hat „Frau Sorge" das persönlichste Gepräge. Es scheint fast, als ob irgend ein selbstbiographisches Element in dieser Erzählung versteckt sei. Das Werk ist die Geschichte durchgeführter Selbstbethätigung durch Selbstaufopferung, der Held ein junger Mann, an dessen Wiege Frau Sorge Gevatterin gestanden hat. Er ist fast ohne Egoismus; er hat keinen anderen Fehler, als den, dass es ihm bisweilen ein wenig an Würde und Selbstgefühl gebricht; Alles was er für sich selbst versucht, misslingt ihm — dies scheint ihm sogar das Gesetz seines Lebens zu sein —, und wenn er ernten will, muss er für andere säen. Doch wird er nach den höchsten Prüfungen durch die treue Liebe und das volle

Verständniss eines ausgezeichneten, hochstehenden Mädchens belohnt.

Nichts ist gespart, um die Pflichttreue dieses Helden ins schärfste Licht zu stellen; er versagt sich der Pflicht zu Liebe jedes noch so lange begehrte Glück. Als er nach Jahren die Gespielin seiner Kindheit, die Freundin seiner frühesten Jugend wiedersieht, verlässt er sie eben in dem Augenblick, da sie sich mit einander aussprechen können, um an die Feldarbeit zu gehen. Er hat ein anderes Mal die Aussicht, sie, die seiner harrt, an einem Festabend zu treffen. Er bleibt aber zu Hause, weil sein Rock zu schlecht ist, setzt sich unter einen Wachholderbusch und träumt davon, wie flott und elegant er aussehen würde, wenn er es erst bis zu einem neuen Rocke gebracht hätte. Dann fällt ihm ein, dass er zuerst für die älteren Brüder und die jüngeren Schwestern sorgen muss: „Das wird wohl noch lange dauern; erst müssen Max und Gottfried fest in ihren Stellungen sitzen und Grethe und Käthe müssen die Ballkleider haben, die sie sich wünschen, und Mutters Lehnstuhl muss neu gepolstert sein.“ Ohne an Menschentugend im Allgemeinen mehr als billig zu zweifeln, kann man vielleicht behaupten, dass so viel Tugend in der Regel nur bei den edelsten Aschenbrödeln des Volksmärchens zu finden ist.

Als Paul sich endlich einmal mit Elsbeth allein befindet, verlässt er sie, um seine jungen Schwestern zu überwachen; als sie ihm ein Stelldichein giebt, entfernt er sich aus Misstrauen an sich und unberechtigter, unverständiger Eifersucht. Trotz alledem macht er sonderbar genug nicht den Eindruck des Unwahren oder Gemachten.

Paul arbeitet für zehn, aber sein väterlicher Hof brennt nieder, und mit ihm wird die Frucht all seiner Mühen vernichtet. Er arbeitet Jahrelang aufs Neue, flickt alle Schäden aus, verbessert und erweitert den

Hof; doch da seine beiden Schwestern schmählich verführt worden sind, bietet er den Verführern das ganze Familieneigenthum an, wenn sie nur ihr Unrecht gut machen wollen: „Ich will mir den Hof vom Vater übergeben lassen und ihn dann Euch zuschreiben . . . . ich will ausziehen und nicht mehr wie das Schwarz unter dem Nagel mit mir tragen — ist Euch das nun genug?

Dieser Zug ist stärker als irgend ein vorhergehender und nicht genügend motivirt, wirkt aber dennoch durch die Kunst des Dichters nicht allzu unwahrscheinlich. Als schliesslich der rohe, gegen den reichen Nachbar verbitterte Vater, der Paul immer ein Peiniger war, sich weggeschlichen hat, um Nachts den Hof, wo Elsbeth wohnt, in Brand zu stecken, zündet Paul sein eigenes Haus an, lässt zum zweiten Male sein ganzes Hab und Gut, die Frucht aller Arbeit seiner Jugend, in Feuer aufgehen, um durch den Feuerschein den Vater zu warnen und zu erschrecken. Niemand hat wohl im wirklichen Leben eine ähnliche Selbstverleugnung gesehen, aber dieser stärkste Ausdruck des Charakters wirkt auch nur als letzte sinnbildliche Konsequenz.

Auf eine sehr feine Weise symbolisiren in diesem Roman eine schwarze hinfällige Lokomobile, die zum Torfstechen angeschafft worden, und eine hübsche, vergessene und verlorene Flöte, die Paul von Elsbeth geschenkt worden ist, den immer wieder stillstehenden Fortschritt seiner Arbeit und seine immer wieder verlorengehende Freude am Leben. Die Flöte wird von der Lokomobile überfahren und zerquetscht. Eine Zeit lang vergisst Paul fast die Geliebte: „Das Schattenreich seines Schmerzes hatte die lichte Gestalt verschlungen", doch zuletzt wird jenes ganze Schattenreich durch ihre liebevolle Schätzung der Hoheit seines Wesens verjagt.

Es ist klar, dass etwas von der Hartnäckigkeit und dem inneren Adel dieses Paul auf Robert in „Ehre" übergegangen ist.

Man hat hier die düstere, gedrückte Seite von Sudermanns künstlerischem Temperament.

Die heitere offenbarte sich weit früher in seiner allerersten Publikation, einer Sammlung kleiner Erzählungen und Plaudereien „Im Zwielicht".

Hier sind Motive entworfen, die später in seinen Schauspielen ausgeführt und entwickelt wiederkehren. Hier kommen scherzhafte Reflexionen oder ernstere Beobachtungen, in scherzhafter Form mitgetheilt, vor. Einige dieser Kleinigkeiten erinnern an französische Anekdoten ähnlicher Art, obwohl sie in der Vortragsweise sehr deutsch sind.

Eine dieser Noveletten ist eine Perle. Ich meine diejenige, welche den Titel „Der verwandelte Fächer" führt: Der berühmte Tenor ist in Berlin angekommen, und alle Frauenherzen schlagen ihm entgegen; keines schlägt heftiger als das von Frau Lilly. Eines Tages erhält sie von einer Freundin eines der gewöhnlichen lithographirten Einladungskärtchen mit den hinzugefügten Worten: „Er wird da sein." Eine Ahnung des Glücks erschüttert sie. An der Tafel erhält sie den Platz an seiner linken Seite; das ist schon Glück. — Er ist zuerst mit seinem Teller eifrig beschäftigt und spricht einsilbig, nur mit der Wirthin. Dann entdeckt er ihre niedliche Person, liest den Enthusiasmus in ihren Augen, hört ihn aus ihren entzückten Aeusserungen heraus, verplaudert nach dem Tisch eine halbe Stunde mit ihr in einer dämmerigen Nische, raubt in der Begeisterung ihren Fächer, mit dem er gespielt hat, und entfernt sich dann, weil ihn anderwärts noch andere Freuden erwarten.

Sie lebt einige Zeit der Hoffnung, dass der Fächerraub den Vorwand eines Besuches bei ihr abgeben werde. Da der unwiderstehliche Tenor jedoch ausbleibt und alles vergessen zu haben scheint, erkühnt sie sich, ihm zu schreiben und ihn in einem dreizeiligen Billet zu bitten, ihr „am Sonnabend um 12 Uhr in dem linken

Oberlichtsaale des Museums“ ihr „Eigenthum“ zurückzugeben.

Eine Viertelstunde geht ihr in Erwartung und Herzklopfen hin. Endlich erscheint er, in einen kostbaren Biberpelz gehüllt, sieht unwirsch aus, scheint es eilig zu haben, erkennt sie erst, als sie ihm zulächelt. Er spricht sogleich mit einer Familiarität, die sie überrascht und ein wenig beleidigt, sieht sie prüfend an und entschuldigt sich mit den ihr ziemlich räthselhaften Worten: „Es war etwas dunkel!“ — Als sie ihm sagt: „Ja es war etwas dunkel in der Nische,“ entgegnet er ihr mit einem vielsagenden Lächeln: „O ich war glücklich!“ Aber das Gespräch will nicht in Gang kommen, und in Furcht vor Erkältung und Heiserkeit als Folge des Temperaturwechsels erhebt er sich, um sich zu empfehlen, indem er aus seiner Pelztasche einen viereckigen, mit rosaseidener Schnur umwundenen Karton hervorzieht.

Als sie das Kästchen öffnet, findet sie darin einen Zettel mit den Worten: „Ewige Erinnerung an die Stunde des Glücks“, und unter dem Zettel, auf dunkelrothen Rosen gebettet, statt des Fächers — einen Hausschlüssel.

Es giebt in der deutschen Litteratur wenige kurze Erzählungen, die eine so witzige Pointe haben. Man ahnt hier den künftigen Lustspieldichter, der sich in den grösseren Novellen und Romanen nicht spüren lässt, und man erhält ein Vorgefühl von dem künftigen Dramatiker durch die knappe wortkarge Erzählungsweise, in welcher der Autor niemals mitspricht.

Bei Sudermanns erstem Buche beginnt die Brücke, die zu „Ehre“ und „Sodoms Ende“ hinüber führt.

16. GERHART HAUPTMANN.

(1893)

I.

Ein ausgeprägt dramatisches Talent, hat Gerhart Hauptmann in seinem 1889 herausgegebenen und aufgeführten Drama „Vor Sonnenaufgang“ an den Tag gelegt.

Hauptmann, der 1862 in Salzbrunn geboren ist, debutirte 1885 mit einer grossen abstrakten, idealistischen Dichtung „Promethidenloos“, die in Ottave-Reimen verfasst und sehr schwer lesbar ist. Sie unterscheidet sich nicht gar sehr von der grossen Masse solcher abstrakten Epopöen, mit welchen junge deutsche Dichter heutigen Tages zu debutiren pflegen. Als jedoch 1889 das Schauspiel „Vor Sonnenaufgang“ auf der „Freien Bühne“ in Berlin zur Aufführung kam, machte der völlig widersinnige Skandal, zu dem die Aufführung Veranlassung gab, wie andererseits der stürmische Beifall, welchen das Stück in gewissen Kreisen hervorrief, den Namen des Verfassers mit einem Schlage bekannt. Seitdem wurde ihm von der Redaktion der Zeitschrift „Freie Bühne“ mittelst energischer Agitation die Anerkennung als bester Mann der jungen Schule zu Theil.

In „Vor Sonnenaufgang“ sind es, wie in anderen Dramen junger Deutschen, Ibsen's „Gespenster“, die in all' ihrer Unheimlichkeit umgehen, womit nicht in Abrede gestellt werden soll, dass auch Tolstoi's „Macht der Finsterniss“ zum Vorbilde diente. Als die „Gespenster“ erschienen, wurde im Norden vielfach die Besorgniss laut, dass man nun in Dänemark und Norwegen eine Unzahl von Stücken mit lauter kleinen, reinlich auf einen Haufen gefegten Schrecknissen zu sehen bekommen würde. Die Prophezeiung ist nicht eingetroffen. Die Schriftstellerinnen in Schweden und Norwegen haben nur die Nora-Klagen über die brutale Rücksichtslosigkeit der Männer bis zum Ueberdruss variirt. Der einzige dänische Dramatiker, der von Ibsen lernte, hat sich nie auf das grob Schauerliche verlegt, vielmehr sich damit begnügt, den bei der Bourgeoisie herrschenden Mangel an wahrer Kultur, ihre Unwissenheit, ihre Furchtsamkeit einer werthlosen öffentlichen Meinung gegenüber, ihre leise tretende Heuchelei und ihre Verdammungssucht ins rechte Licht zu stellen. Seine Kunst ist diskret. Die Deutschen hingegen lassen uns, einer nach dem anderen, in die schauerlichsten Interieurs schauen. Schrecklich ist der Bauernhof, in den wir in „Vor Sonnenaufgang“ eingeführt werden. Und nur allmälig — wie bei Ibsen — enthüllt sich uns die ganze Grauenhaftigkeit der Verhältnisse.

In dem Hause ihrer Eltern lebt hier Helene, ein junges, gesund entwickeltes Bauernmädchen. Der Vater ist ein Säufer von Profession, die Mutter, die eine alte, schauderhafte Megäre ist, ohne einen Funken von Kultur, lebt mit ihrem Neffen, den sie der Tochter als Bräutigam aufgenöthigt. Im Hause hat ausserdem ein unterrichteter junger Mann, der Ingenieur Hoffmann, ein widriger Hallunke, der des Geldes wegen die älteste Tochter Martha geehelicht, seinen ständigen Aufenthalt, und er, der Einzige, an den Helene sich wenden, mit dem sie

sich unterhalten kann, stellt ihr in niederer Erotik nach, trachtet, sie in seine Gewalt zu bekommen. Die auf der Bühne nicht vorkommende Martha, die des Vaters Trunksucht geerbt hat und dadurch gänzlich verfallen ist, giebt sogar ihren zarten Kindern Branntwein zu trinken. Die Kinder, die sie gebiert, sterben in Folge dessen kurz nach der Geburt.

In dieser Mördergrube findet sich nun Loth ein, Hoffmann's Freund von der Studienzeit her, jetzt ein begeisterter Sozialist, der die Fabrikverhältnisse zu studiren in die Gegend gekommen ist, wo eben — was er natürlich nicht ahnt — Hoffmann die Arbeiter nach Kräften ausbeutet. Dieser nimmt anfangs den ehemaligen Kameraden gut auf und ist alsbald bemüht, ihn von seinen unpraktischen Ideen abzubringen. Loth aber ist nicht zu erschüttern; er stellt, was seine Person betrifft, nur geringe Ansprüche, und will seinen Ideen, um derentwillen er im Gefängnisse geschmachtet hat und des Landes verwiesen ward, sein Leben weihen. Für seine Person hat er nur den einen Wunsch, ein braves, gesundes Mädchen sein zu nennen. Er fordert von Derjenigen, mit der er sich für's Leben verbinden soll, im Grunde nur Gesundheit, geistige und körperliche, da er es als ein Verbrechen betrachtet, seinen Kindern Krankheiten zu vererben. Er lernt Helene kennen. Ihre liebenswürdige Natürlichkeit gewinnt ihn, ihr reines, enthusiastisches Gemüth fesselt ihn, während sie in ihm den ersten ehrlichen, klugen, uneigennützigen, kenntnissreichen Menschen trifft, der ihr im Leben noch begegnete. Die Beiden finden sich in gegenseitiger Liebe. Allein in eben dem Momente, als Loth in seiner Eigenschaft als sozialistischer Agitator von Hoffmann aus dem Hause gejagt werden soll, erfährt er, dass seine Geliebte die Tochter eines Trunkenboldes ist, dass ihre Schwester gleichfalls dem Trunk ergeben, und dass deren Kinder von Geburt an siech und elend sind. Voll Schmerz, doch

ohne Lebewohl, verlässt er die verzweifelnde Helene. Als dieser endlich das Verständniss des Geschehenen aufdämmert, ergreift sie halb wahnsinnig den Hirschfänger ihres Schwagers und ersticht sich, indess der von draussen hereintönende heisere Gesang des trunkenen, thierischen Vaters das stumme Spiel begleitet.

Das Stück ist, was die Wahrheit des Dialogs und die Durchführung der Charaktere betrifft, vortrefflich — ein wahres Kunstwerk. Der prinzipielle Naturalismus hat indess zu einer schwer verständlichen Dialektsprache, einem beständigen Zerhacken des Dialogs und einer Unzahl von weitläufigen Vorschriften für die Schauspieler geführt.

Wie man sieht, ist hier an Stelle des vererbten geschlechtlichen Siechthums bei Ibsen die vererbte Trunksucht getreten, und der Individualismus Frau Alvings von Loths Sozialismus abgelöst, während die Grundstimmung hier wie dort eine starke und zugleich verzweifelte ist.

Dieses Drama war „Bjarne P. Holmsen, dem konsequentesten Realisten, Verfasser von Papa Hamlet" zugeeignet, d. h. mit anderen Worten den jungen Schriftstellern, Arno Holz und Johannes Schlaf, den Vorgängern Hauptmanns, die, ein charakteristisches Zeichen, welchen Platz die nordische Litteratur im Bewusstsein der Deutschen einnimmt, bei ihrem ersten gemeinschaftlichen Auftreten dieses norwegische Pseudonym gewählt hatten.

Mit den Arbeiten Hauptmann's auf's Engste verwandt, ist das überaus talentvoll geschriebene, aber noch düstrere und allzu monotone Schauspiel „Die Familie Selicke" dieser zwei Dichter, das 1890 in Berlin auf der „Freien Bühne" aufgeführt wurde. Wenige Stücke machen einen so tief traurigen Eindruck wie dieses, womit übrigens keineswegs ein Tadel gegen die darin entwickelte, durchaus nicht geringe Kunst, ausgesprochen sein soll. Die Wirklichkeitstreue des Dialogs

übertrifft selbst die weitestgehenden Versuche der Naturnachahmung in dramatischer Form, mit denen man im Norden aufgetreten. Bei der Aufführung vernichtete indessen der Mangel an Begebnissen in diesem Schauspiele die Wirkung. Es findet sich hier ein trostloser, alter Vater, der sich aus Kummer über das Zusammenleben mit seiner Frau dem Trunke ergiebt. Diese Frau ist übrigens ein an und für sich recht braves Weib, welches ihn nur durch die Unfreiheit, zu der es ihn verurtheilen möchte, quält und ärgert. Wir sind unter Kleinbürgern; Selicke ist Buchhalter. Der Dialog ist im Berliner Dialekt gehalten, der in der Schreibweise der Worte mit strengster Konsequenz durchgeführt ist. Kaum ein einziger Satz, der seine gewöhnliche Rechtschreibung hätte. Nur die Tochter, die 22jährige Toni und ihr Verehrer, ein braver, junger Kandidat der Theologie, Namens Wendt, sprechen das übliche Hochdeutsch.

Das ganze Stück spielt sich in der ärmlichen Wohnstube der Familie ab, in der das jüngste Töchterchen, ein achtjähriges Mädchen, krank daniederliegt. Von diesem kranken Kinde, das aus Mangel an hinreichender, wie hinreichend verständiger, Pflege hinsiecht und stirbt, geht die Stimmung des Dramas aus. Im Hause herrscht die tiefste Armuth. Die jugendliche Tochter verdient durch Nähen ihr Brod und schleppt auch an dem Abende, an dem das Stück spielt, einen ganzen Pack Näharbeiten mit nach Hause. Man erwartet an diesem Abend mit doppelter Ungeduld den Vater in der Hoffnung, er werde den Kleinen der Familie einige Weihnachtsgeschenke mitbringen. Als er endlich, spät Abends, mit dem Christbaum unter dem Arme heimkehrt, ist er betrunken und antwortet höhnend auf die Ausrufe der Geringschätzung, mit denen sein Weib, das er nicht mag und durch welches ihm das Haus eben verleidet ist, ihrem Ingrimm Luft macht. Allmählich steigt der

Rausch ihm stärker zu Kopfe. Er will die Kinder, sogar die todtkranke Lina, deren Zustand er nicht versteht, aufwecken, um ihnen die Geschenke zu übergeben. Ja er ist sogar zuletzt im Uebermass seines Rausches, nahe daran, sich an seiner erwachsenen Tochter zu vergreifen.

Das junge Mädchen verschmachtet in diesem Sumpfe. Sie lebt für die ewig jammernde Mutter, für den verzweifelten Vater, für die kranke, kleine Schwester, für den zwölfjährigen Bruder, und fühlt sich in dieser häuslichen Hölle so unentbehrlich, dass sie den jungen Kandidaten, der sie liebt und dem auch ihr Herz gehört, fortreisen lässt, damit er sein Amt antrete, ohne dass sie ihm folgen darf oder auch nur will. Sie ist ein Engel an Güte und Anmuth, in einem durchaus realistischen Stile durchgeführt.

Das Stück endet ergreifend mit dem Tode des kleinen Kindes. Ein Drama ist es nicht. Auf einer Bühne musste es nothwendigerweise durchfallen, allein es ist eine bemerkenswerth gediegene Arbeit, gelassen und vornehm in Ton und Stil, so traurig und alltäglich auch der Inhalt ist. Hauptmann hat von Arno Holz und Johannes Schlaf nicht wenig gelernt.

II.

Auf „Vor Sonnenaufgang" hat Hauptmann „Das Friedensfest, eine Familienkatastrophe" folgen lassen, abermals ein mit entschiedenem dramatischen Talent gezeichnetes, furchtbares Familien-Interieur, ein den höheren Ständen angehöriges Haus, das in voller Auflösung begriffen. An Ibsen erinnert die Technik, besonders insofern als hier ein Geheimniss, das sich dem Zuschauer erst spät erklärt, begraben liegt. Den Vater, einen Arzt, hat etwas — wir wissen nicht was — aus dem Hause fortgetrieben. Jahrelang war er abwesend. Nun kehrt er

in trostloser Stimmung, dem Trunke ergeben, heim. Seine Frau, eine rechtschaffene, flache Person, die ihn nicht versteht, für die aber auch er kein Verständniss hat, ist ihm in der Seele zuwider. Einmal, in thörichter Rohheit, hat er sie beschuldigt, ein Verhältniss mit einem jungen Freunde seiner Söhne zu unterhalten, und Wilhelm, sein Sohn, hat in der Aufregung darüber den Vater geschlagen. Nun ist dieser Sohn mit einem guten, liebenswürdigen jungen Mädchen verlobt. Sie und ihre feine, gemüthvolle Mutter, die zu Weihnachten auf Besuch ins Haus kommen, machen einen Versuch, die Leidenschaften in dieser wilden, unselig zerrütteten Familie zu versöhnen. Die 20jährige Ida will den Weihnachtsabend mit einem Christbaum und Weihnachtsliedern feiern — Weihnachtsabend spielt in den Dramen junger Deutschen eine grosse Rolle — die taktlose Ironie des älteren Sohnes Robert greift störend in die Stimmung ein. Alles wird zunichte. Die eben versöhnten Brüder erheben sich hasserfüllt gegeneinander, der Vater, von der plötzlichen Angst befallen, der Sohn wolle ihn aufs Neue schlagen, wird wahnsinnig und stirbt bald darauf. Wieder ist es hier, als ob ein Familienfluch herrschte. Nur Ida's Liebe zu Wilhelm überlebt die Katastrophe und erweist sich als der feste Grund, auf dem eine bessere Zukunft aufgebaut werden kann.

In diesem Schauspiel fällt besonders ein Zug auf, der einem auch anderwärts in den Arbeiten der jungen deutschen Schule entgegentritt, nämlich, dass im Grunde Alle recht brave Menschen sind, doch da sie nicht zusammenpassen und einander nicht verstehen, so macht das Zusammenleben in der Familie und die durch dasselbe hervorgerufenen unseligen Verhältnisse sie grausam und schlecht. In noch höherem Grade als „Vor Sonnenaufgang" verunstalten dieses Drama abgehackte, abgerissene Worte, Punkte, die längere oder kürzere

Pausen in der Rede anzeigen, und weitläufige Angaben für die Schauspieler, von denen zuweilen ein Dutzend eng gedruckte Petitzeilen auf eine aus drei Worten bestehende Replik gehen.

III.

Hauptmann's drittes Schauspiel führt den Titel „Einsame Menschen!" Ein Pessimist würde sagen: Giebt es denn andere?

Die Hauptperson dieses Dramas, der junge Denker Johannes Vockerat, hat trotz seiner psycho-physiologischen Grübeleien nicht hinlänglich über die Einsamkeit nachgedacht. Er ist dem Gefühl der früheren Vereinsamung, das ihn ergriffen hat, seit er das deutsch-russische Fräulein kennen lernte, nicht auf den Grund gegangen. Sonst würde er ahnen, dass auch dieses liebenswürdige und kenntnissreiche Mädchen ihn von der Empfindung der Einsamkeit nicht auf die Länge der Zeit befreien könne — wenn er sonst die tiefere Natur ist, wofür er sich hält. Oder vermag sie es wirklich, seinen Durst nach Verständniss zu löschen, dann ist er eben nicht der Philosoph, nicht der ungewöhnliche Geist, der er zu sein träumt, sondern einfach ein junger begabter, nervös gereizter, leicht exaltirter Mann, der weiblicher Liebenswürdigkeit, mit etwas wirklicher Bildung vereint, nicht zu widerstehen vermag.

Es liegt hierin keine Einwendung gegen das Schauspiel, denn Hauptmann verbürgt sich nirgends dafür, dass Johannes ein bahnbrechender Denker sei; im Gegentheil, wir begreifen, dass er als Mensch ursprünglich sein kann, ohne als Charakter und Geist gross zu sein. Doch wie dem auch sei, in „Einsame Menschen" werden Persönlichkeiten vorgeführt, von denen die besten sich alle mit Recht tief vereinsamt fühlen. Johannes, Käthe, Anna stehen am Schluss der Handlung im Leben

allein, zum Sterben einsam, und einer von ihnen sucht den Tod.

„Einsame Menschen" ist als Kunstwerk ernst und echt; das Stück ergreift den Leser, bemächtigt sich seines Mitgefühls und setzt seine Gedanken in Bewegung. Wenn es einen so bedeutenden und dauerhaften Eindruck macht, liegt es jedoch nicht eben daran, dass die Empfindung der Persönlichkeiten, alleinstehende Menschen zu sein, sich dem Leser mittheilt, sondern an der Tiefe, mit welcher Hauptmann es gefühlt und verstanden, dass jeder moralische Fall in seiner Art einzig, ein Unicum, ist.

Die Fabel ist, wenn man sie verallgemeinert, die denkbar einfachste und trivialste: Das Unglück schleicht sich in eine junge Ehe dadurch ein, dass der Ehemann sich stärker zu einem anderen weiblichen Wesen als zu seiner Frau hingezogen fühlt. Die gedemüthigte junge Gattin, die sich im Hause überflüssig vorkommt, wird von stiller Eifersucht verzehrt. Der Mann, der durch Rücksichten auf sie, auf die Eltern, auf die Welt gezwungen wird, das junge Mädchen, das ihm nothwendig geworden, aufzugeben, macht in Verzweiflung seinem Leben ein Ende.

Der Sinn des Schauspiels ist aber eben der, dass die Fabel nicht auf diese oder irgend eine andere Weise verallgemeinert werden kann. Der Fall ist ein einziger Fall. Die Persönlichkeiten sind völlig individuell. Alles hat die Neuheit, welche ersteht, wenn ein anscheinend gewöhnliches Stück Leben mit frischen Augen betrachtet wird; alles ist neu und überraschend „wie am ersten Tag".

Der junge Gelehrte Johannes Vockerat ist im Hause wackerer, aber bigotter Eltern aufgewachsen, durch kirchliche Erziehung früh geistig gebrochen und durch wissenschaftliche Bildung fast zu spät frei gemacht worden. Als das Stück anfängt, steht er in seinem Heim bei der Taufe seines ersten Kindes, von dem Missverständniss wohlwollender und missbilligender Eltern, von

dem liebevollen Unverständniss seiner herzensguten und zärtlich fühlenden jungen Frau umgeben. Er hat zu viel rationelles Streben und ist zu offen um der Umgebung zulieb seine Ueberzeugung verleugnen zu können, und er hat viel zu viel Güte und Pietät, um der Umgebung nicht jedes mögliche Zugeständniss zu machen, und sich die Verdächtigung, ein Halber zu sein, nicht von Seiten unreifer Kameraden zuzuziehen. Von der einen Seite peinigt man ihn mit Theismus, von der anderen plagt man ihn mit Sozialismus, und die radikale Phrase ist ihm so verhasst wie die gläubige.

Er verliert nur zu leicht das geistige Gleichgewicht. Er ist voll Liebe, aber unliebenswürdig; leicht gereizt, und in seiner Gereiztheit rücksichtslos; weichherzig, doch nicht selten hart aus Nervosität und aus dem Selbsterhaltungstrieb des geistig Schaffenden. Zartbesaitet, wie er ist, leidet er unmässig darunter, dass die Eltern, die Kameraden ihn verkennen. Er hat Herz genug um das, was ihn lange gehemmt hat, nicht mit rauher Hand zu beseitigen; und er ist unbefriedigt genug, hat unruhige Empfänglichkeit genug, um Neues zu begehren, und zu empfinden, dass alles, was ihn jahrelang gefördert hat, alte Freundschaft wie alte Liebe, im Begriffe steht, ihm Hemmniss zu werden.

Bisher hat er sich nicht eigentlich unglücklich gefühlt. Es geht ihm wie allen: Er erfährt erst, wie unfrei er ist, in dem Augenblick, wo er seine längst abhanden gekommene Freiheit gebrauchen will. In dem Augenblick, wo eine Neigung, eine noch so hohe oder „unschuldige", die in den Rahmen der Gesellschaft nicht hineinpasst, ihn ergreift, erblickt er plötzlich den ganzen Umfang der konventionellen Knechtschaft, die auf ihm ruht, fühlt den zerschmetternden Druck der bestehenden Verhältnisse und bricht unter der Alleinherrschaft der Regel zusammen, die es niemand erlaubt, seinen Fall als einzig zu betrachten. Er begreift es, dass wegen der

Vorurtheile, der vermeintlichen Rechte und der auf Vorurtheilen beruhenden wirklichen Leiden der anderen, wegen des Scheins, der wider ihn ist, und wegen der keimenden Leidenschaft, deren Entwicklung dieser Schein nur vorgreift, er das, was ihm Lebensbedingung geworden ist, nicht festzuhalten vermag.

Sein Fall ist zwar einzig, aber sein Schicksal ist nur allzu gewöhnlich. Wer vermag wohl in der Gesellschaft dieses Zeitalters sein Leben aus dem Vollen zu leben! Mit wie wenigen Ausnahmen baut sich nicht jedes Menschenleben aus lauter halben und schiefen Verhältnissen auf, Verhältnissen, die einmal einigermassen stimmten und passten, nach und nach aber klaffend auseinander gegangen sind.

Johannes Vockerat ist halb ein Shelley, halb ein Pedant. Er hat Recht, verzweifelt Recht in seinen Ausfällen gegen „den verfluchten Nonsens" der philiströsen Denkweise wie in seinem Ausbruch gegen das, „was nach kleinen Seelen riecht", wenn es auch nur die Verliebtheit ist, die ihn so auffahren lässt, und wenn er auch mit fast roher Heftigkeit seine zitternde Frau beschuldigt und beleidigt. Schön ist sein gleich danach aufflackernder Enthusiasmus für ihre Herzensgüte. Aber er ist nur Pedant, wenn er sich — cliché-artig — mit dem „Pegasus im Joche" vergleicht, wenn er den Freund einen „armseligen Ignoranten" nennt, oder wenn er seiner Käthe, die nicht sogleich das fremde Fräulein zum Bleiben aufgefordert hat, in den folgenden Wendungen bildungshochmüthige Vorwürfe macht: „Du solltest geradezu fieberhaft jede Gelegenheit ergreifen, geistig ein bisschen weiter zu kommen! Du solltest treiben dazu; Du solltest das Fräulein hier festhalten! Ich begreife nicht, wie man so gleichgiltig sein kann."

Er ist recht dumm in seiner groben Naivetät, die ihn ohne eine Ahnung, dass er Käthe dadurch verletzen oder ihre Eifersucht erregen könne, immer von

dem Fräulein fabeln lässt. Und er ist fast sublim in seiner felsenfesten Ueberzeugung, dass jenes Gefühl, was ihn zu dem Fräulein zieht — Freundschaft, wie es scheint, namenlos, wie es ist, — vollberechtigt sei, niemand beraube und niemand schade.

Das fremde Fräulein, die Anna, ist mit wenig Strichen gezeichnet. Sie macht einen feinen, anmuthigen Eindruck. In ihrem Wesen sicher und frei, ganz Dame und ganz selbständiges Mädchen, wird sie, durch die Leidenschaft ergriffen, unsäglich weiblich und zart. Von ihrem Geiste, der den verschmachtenden Gelehrten fesselt, erhalten wir keine Proben. Was sie sagt ist, wo ihr Herz nicht spricht, gewöhnlich, zu gewöhnlich, und ihre von Johannes citirten Bemerkungen über die deutschen Frauen, deren Horizonte Küche und Kinderstube bilden, sind nicht nur flach, sondern in dem gegebenen Falle ein wenig geschmacklos. Aber vom Dichter tief empfunden ist ihr Abschied vom Hause, ihre Bitte um die Photographie von Käthe und — Johannes, ihre wahre und rührende Replik:

„Einerlei! Was man genossen hat, hat man genossen. Man muss sich begnügen. Ueber den Dingen liegt ein Duft, ein Hauch; das ist das Beste." Und sie hat treffende, malende Worte, so z. B. das an Käthe: „Du dünnes Hälschen Du!" oder ihr Wort an Johannes: „Ihr Herz, Herr Doktor, das ist Ihr Feind."

Das Verhältniss, das sich zwischen ihr und Johannes entwickelt, ist meiner Ansicht nach psychologisch unbedingt richtig. In solcher Lage muss ein Mann wie Johannes so regelwidrige und reine Beziehungen in dem Licht einer besseren Zukunft sehen und „einen neuen höheren Zustand" der Gemeinschaft zwischen Mann und Frau nothwendig ahnen. Da das einfachste Verhältniss verweigert und ausgeschlossen ist, bleibt im ersten Stadium der Leidenschaft nichts übrig als das allein Gestattete für das Erwünschte zu halten. Der

Dichter selbst scheint mir durchaus nicht die Ansichten seines Helden zu theilen. Sonst hätte er Anna gewiss nicht die Worte in den Mund gelegt: „In mir . . . in uns ist etwas, was den geläuterten Beziehungen, die uns dämmern, feindlich, auf die Dauer auch überlegen ist, Herr Doktor."

Doch insofern hat Johannes hier das unbedingte Recht, von einer höheren Gemeinschaft als der gewöhnlichen zwischen Mann und Frau zu reden, als er es mit Stolz empfindet, dass die Gefühle, die Anna und er für einander hegen, ohne Neid, ohne Hass und ohne Eifersucht gegen andere Menschen sind: „Empfinden Sie etwas anderes für Käthe als herzliche Liebe? Ist mein Gefühl für Käthe etwa schwächer geworden? Im Gegentheil, es ist tiefer und voller geworden." — In einer Replik wie dieser liegt der Schwerpunkt des Stückes.

Und ist es denn so schwärmerisch, wenn Anna von unserem Zeitalter sagt: „So etwas wie ein frischer Luftstrom aus dem zwanzigsten Jahrhundert ist hereingeschlagen?" Das zwanzigste Jahrhundert ist ja nicht mehr fern.

IV.

Zum Anerkennungswürdigsten bei Hauptmann gehört es, dass bei ihm jede neue Arbeit eine neue Stufe bezeichnet. Er hat bisher immer sein Gebiet erweitert.

„College Crampton" (1892) musste durch den leichten, humoristischen Comödienton angenehm überraschen. Dieselbe im Kleinen wie im Grossen gewissenhafte Naturtreue, die dem Leser in den düsteren Arbeiten Hauptmann's begegnet war, fand sich hier auf die Wiedergabe wehmüthig heiterer Situationen und eines echt, wenn auch rührend, komischen Hauptcharakters angewandt.

Als Schauspiel ist „College Crampton" herkömmlich angelegt; es ist nichts Neues in dem Gang der Handlung und nichts in der Charakterzeichnung der Nebenpersonen. Aber die Hauptpersönlichkeit, der alte, ursprünglich feine, dem Trunk ergebene Künstler-Zigeuner, der zugleich ein braver Kerl und ein flunkernder Prahler, stolz und erniedrigt, selbstaufgebender Bummler und zärtlicher Vater ist — dieser Charakter bildet in seiner ausserordentlichen Naturwahrheit ein lebendiges Ganzes, in welchem Alles, auch das an sich Abstossende anziehend wirkt.

Hier wie in fast Allem, was Hauptmann geschrieben hat, wird übrigens dies Abstossende besonders durch den Trunk vertreten, gegen den der Dichter überall eine Art Krieg zu führen scheint.

Im selben Jahr wie „College Crampton" erschien schliesslich das bedeutendste Werk, das Hauptmann bisher veröffentlicht hat, „Die Weber, Schauspiel aus den vierziger Jahren", das ergreifendste Drama der neueren deutschen Litteratur. Hier hat Hauptmann, ohne sich von seiner gewöhnlichen ins Kleinste gehenden Methode zu entfernen, den grossen Stil erreicht. „Die Weber" ist eine Tragödie, geistig mit Zola's „Germinal" verwandt. Das Schauspiel giebt in breiter, fast epischer Schilderung ein Bild der Zustände jener armen, verhungernden, schlesischen Weber-Bevölkerung, deren Jammer eine Art Vorspiel zu der Empörung Norddeutschlands im Jahre 1848 abgab. Es könnte mit Recht den alten Shakespeare'schen Titel führen „Alles ist wahr", denn jede Replik, jedes Wort ist von so strenger Echtheit, so frei von jeder Art Sentimentalität wie von jeder Art der Uebertreibung, dass die Hauptwirkung auf der in allen Charakter-Schattierungen — bei den Arbeitern, wie in der Fabrikantenfamilie — bewahrten Einfachheit beruht. Hier ist kein kleiner Zug versäumt, jede Einzelheit ist sorgfältig, wie mit

liebkosender Hand hingesetzt, aber alle Einzelheiten streben dem Totaleindruck zu. Die Handlung ist nicht geschlossen, giebt sich Zeit, geht ins Breite; aber doch empfindet man immer wie die Leidenschaft der Nothleidenden und ihrer noch durch den Trunk aufgeregten Führer stetig schwillt, bis im vierten Akt das Haus des grossen Fabrikanten erstürmt wird und im fünften durch den Zusammenstoss mit den Truppen der Rückschlag erfolgt. Der Tod des alten, conservativen, pflichtgetreuen Meisters Hilse, der von einem Schuss getroffen wird, ohne dass seine blinde Frau, die das Zimmer mit ihm theilt, das Geschehene merkt, schliesst würdig das Trauerspiel.

Das Drama hat keine eigentliche Hauptperson. Der Held ist hier das Volk. Jede noch so untergeordnete Nebenperson hat aber hier ihre durchaus originelle Physiognomie. Ganz meisterhaft ist z. B. der Reisende gezeichnet, dessen Commis-voyageur-Redensarten sich so energisch von dem Hintergrund des Bauerndialekts abheben.

Wie wirkungsvoll das Stück ist, hat sich bewiesen, als es in Paris bei der Aufführung im Théâtre libre, wo durch die Uebersetzung jeglicher Stil der Diction, alles was darin Dialekt und Provinz-Eigenthümlichkeit ist, verloren ging, dennoch einen starken Eindruck machte. Man verfuhr hier so frei, dass man sogar Hauptmann's Weberlied durch einige Strophen des Heine'schen ersetzte.

Was man bei Hauptmann vermisst, das sind Ideen. Er gehört nicht zu den gedankenreichen Dichtern, die eine viel umfassende Lebensansicht indirekt aber neu und deutlich ausdrücken. Er hat für Gedanken Beobachtungsgabe und Naturtreue und wenn keinen weiten Gesichtskreis, einen um so schärferen Blick — und vielleicht noch das, was man in alter Zeit „eine schöne Seele" nannte.

* * *

1894.

Es freut mich, bei dem Worte „eine schöne Seele" stehen geblieben zu sein. Hauptmanns letztes Werk „Hannele", die Traumdichtung, hat die Wahrheit dieses Wortes bestätigt. Ohne empfindsam zu sein, ist „Hannele" das Erzeugniss eines in seiner Weichheit und Echtheit der Gefühle schönen Gemüths. Eine Kindesseele liegt hier mit all ihren Falten vor uns aufgeschlagen, und man erstaunt, wie viel Inhalt, welche Schätze die Seele eines kleinen, armen, zum Tode misshandelten Kindes umfasst. Als rein dramatische Arbeit kommt das Stück kaum in Betrachtung wiewohl es auf der Bühne stark wirken soll. Aber es hat alle poetischen Vorzüge: Tiefe und Takt, Feinheit der Beobachtung, zarte Symbolik, herzgewinnende Lyrik. Es ist eine Perle der neueren deutschen Dichtung.

Hauptmann ist hier wie auch vorher der allgemeinen Bewegung des Geistes gefolgt ohne seiner eigenen Natur untreu zu werden. Er ist trotz seiner Eigenart durchaus nicht für die Zeitrichtung, nicht einmal für die herrschende Mode unempfindlich. Er debutirte als unsicherer Anfänger mit einer schwärmerischen, versificirten Allegorie, ging aber als der „Naturalismus" in Deutschland — bedeutend später als in anderen Ländern — aufkam, sogleich zu einer Aeusserlichkeit in der Wiedergabe des trostlos Verstimmenden und Unschönen über. In den folgenden Jahren erreichte er seine Reife. Da indessen ringsum im Auslande sowohl in der Malerei wie in der Dichtung der Idealismus die Wiedergabe des Wirklichen, das schöne Träumen die Naturnachahmung, die symbolische Darstellungsweise die directe abzulösen angefangen hat, so kehrt er jetzt zu dem künstlerischen Idealismus seiner ersten Jugendjahre zurück. Seit einiger Zeit wetteifern ja Malerei und